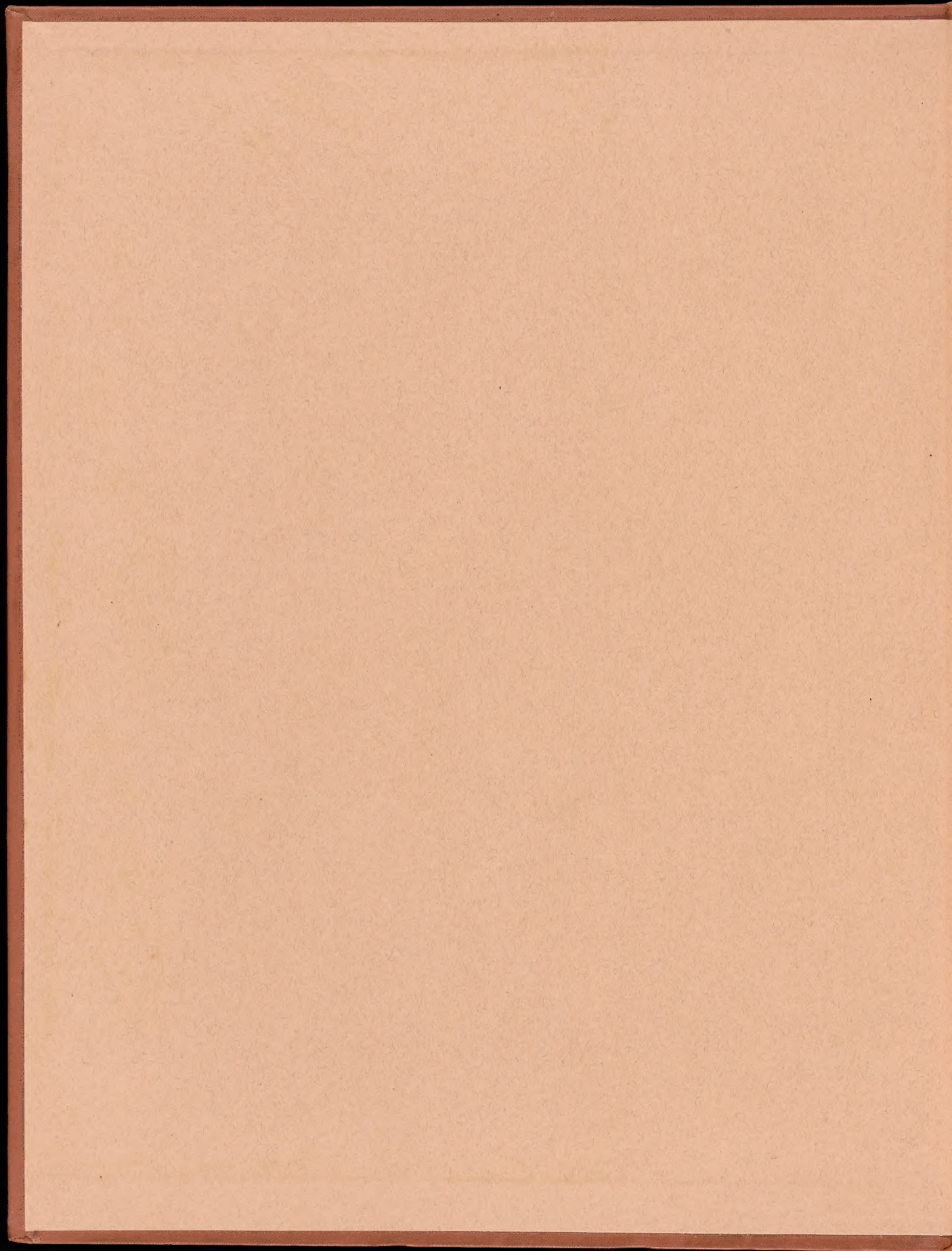
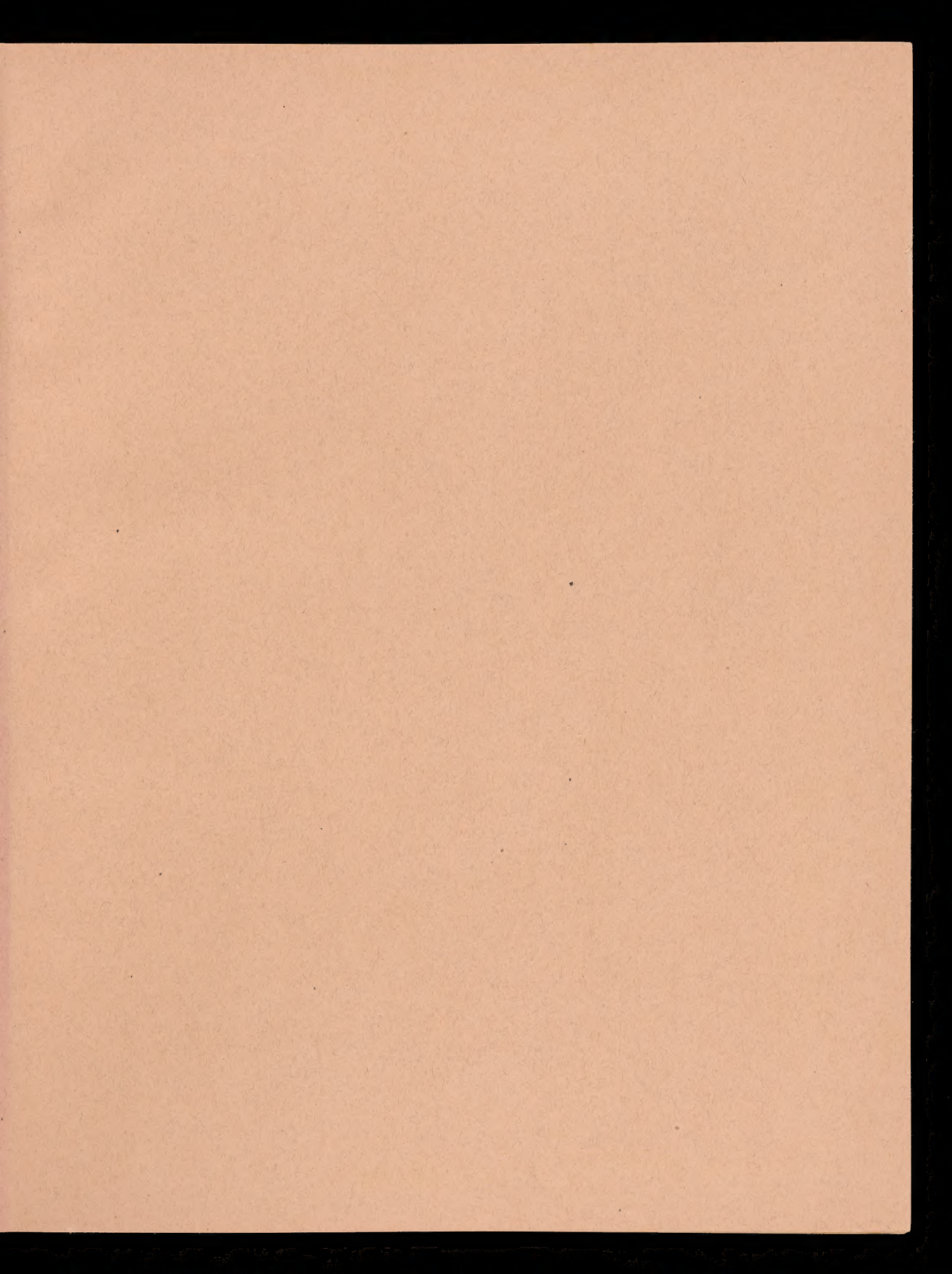
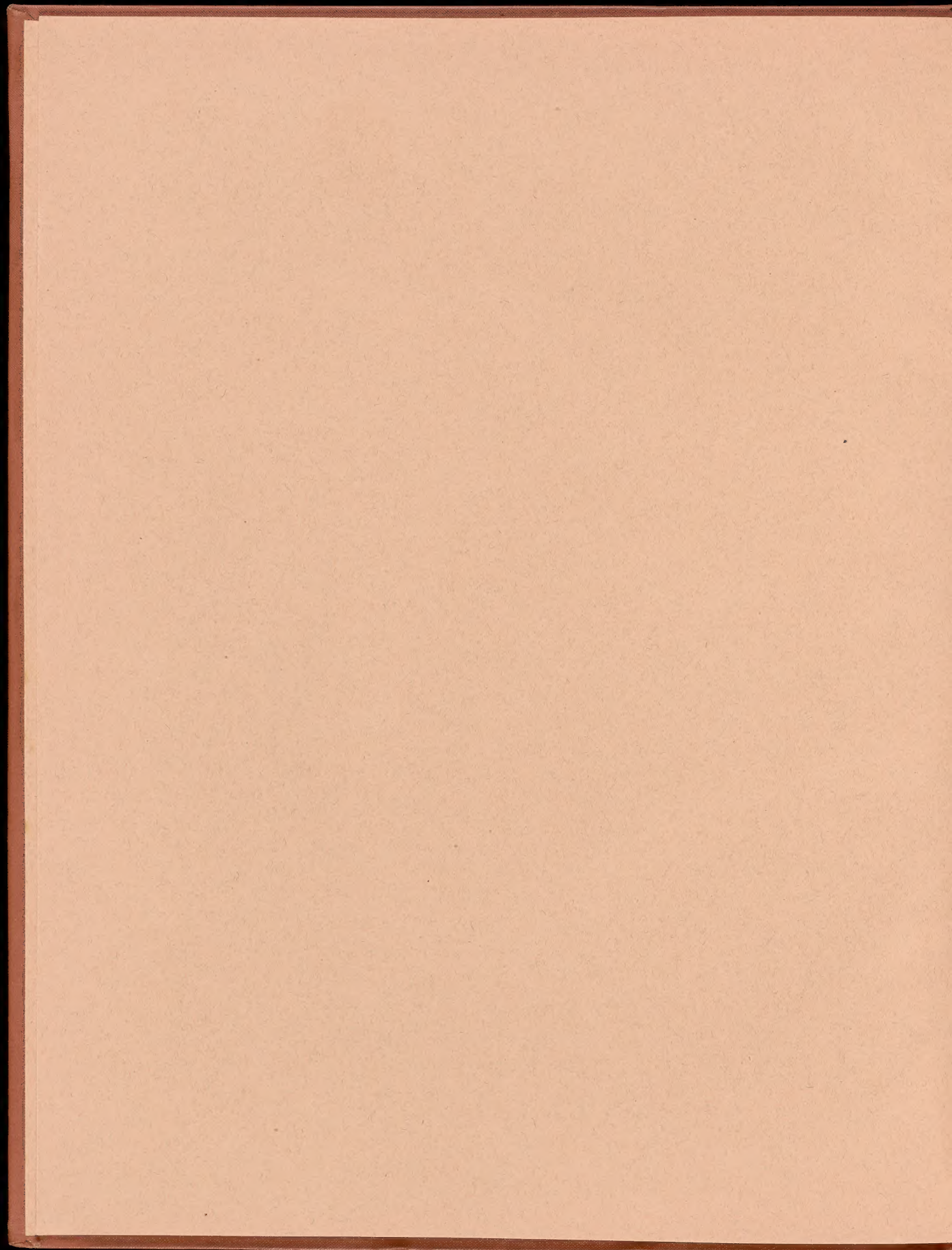
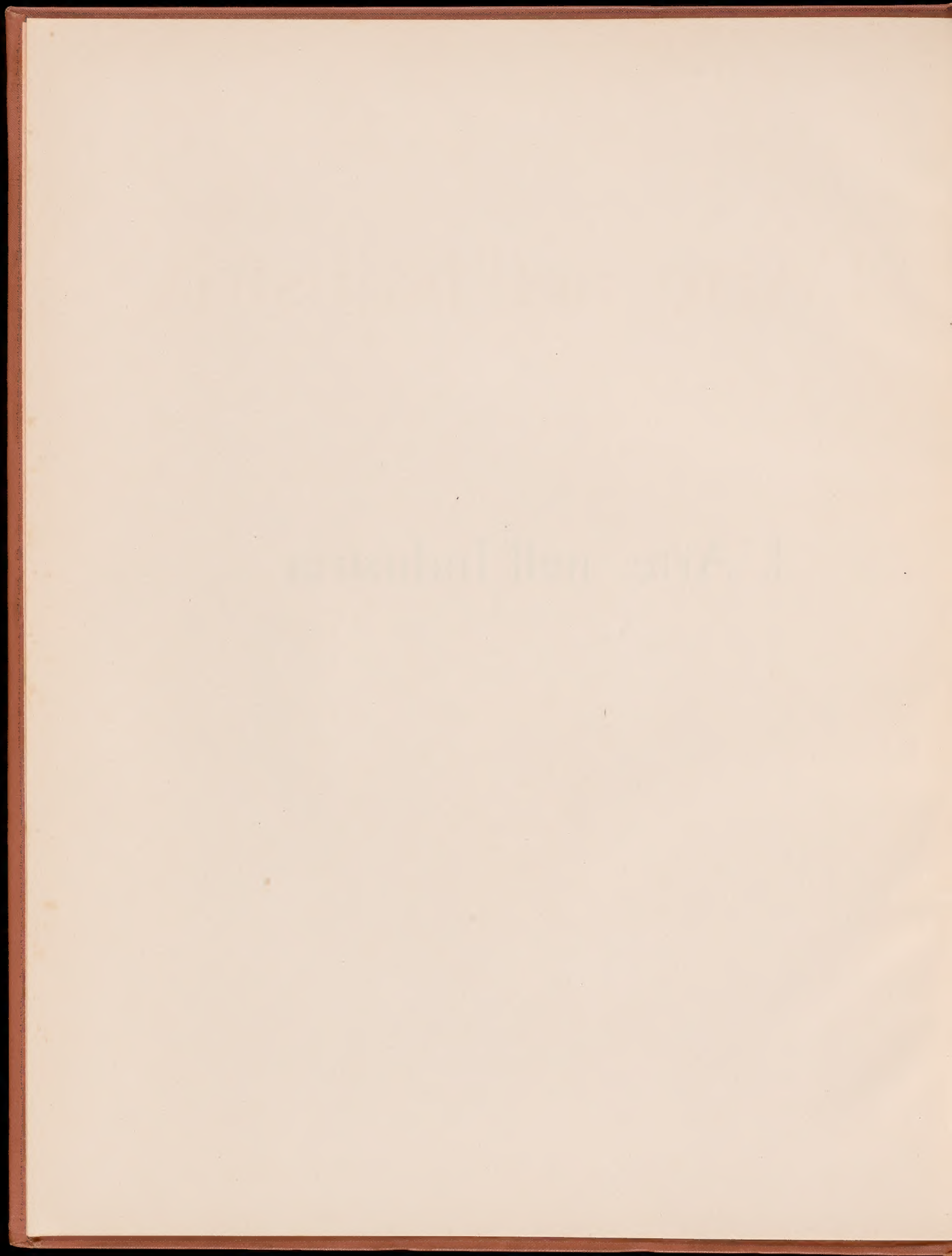
A. MELANI

L'Arte nell' Industria

VOLUME II.
TESTO

L'Arte nell'Industria

ALFREDO MELANI

L'Arte nell'Industria

LAVORI DI LEGNO E PASTIGLIA - LAVORI DI METALLO - LAVORI DI PIETRA, MARMO, ALABASTRO, CERAMICA, MUSAICO, VETRO - LAVORI DI OSSO E AVORIO - LAVORI TESSILI, CARTE DA PARATI E CUOI DECORATI - RICAMI, PIZZI, CARTELLONI, STAMPE, ECC.

VOLUME II

con 410 figure nel testo, 160 tavole in nero ed in colori e 7 particolari grandi

CASA EDITRICE
Dottor Francesco Vallardi
MILANO

L'ARTE NELL'INDUSTRIA
Vol. 2°.

INDICE DEI CAPITOLI E DEI PARAGRAFI

IL RINASCIMENTO.

CAPITOLO PRIMO.

Arte del Rinascimento nell' Industria.

DAL BAROCCO AD OGGI.

CAPITOLO SECONDO.

Arte Barocca e Roccoccò nell' Industria.

CAPITOLO TERZO.

Arte Neo-Classica nell' Industria.

CAPITOLO QUARTO.

Arte Moderna nell' Industria.
Eclettismo e « Dolce stil nuovo ».

Inghilterra — Scozia — Belgio — Austria — Ungheria — Germania — Olanda — Svezia — Norvegia — Danimarca — Francia — Spagna — Russia — Stati Uniti d'America — Italia.

IL RINA
SCIMEN
TO
A. M.

Fig. 1. — *Urbino:* Fregio nel Palazzo Ducale.

CAPITOLO PRIMO

Arte del Rinascimento nell' Industria

§ 1.

Osservazioni generali (1)

Fig. 2. — *Verona.* Maniglia di imposta, bronzo del XVI secolo.

Chi ignora che i primi propugnatori del Rinascimento furono fiorentini o, in genere, toscani? Così Roma, la madre, divenne una colonia d'artisti fiorentini dai papi chiamati nella Città Eterna: Leon Battista Alberti (1604 † 72), Bernardo Rossellino (1409 † 64), Meo del Caprina (1430 † 1501), Giuliano da Sangallo (1445 † 1501), fra gli architetti; — il Filarete (1400 † 79), Ant. del Pollaiolo (1429 † 98), Mino da Fiesole (1430 † 84), Michelangiolo (1475 † 1564), Simone Ghini (XV secolo) fra gli scultori; — Masolino (1387 † 1447 ?), il Beato Angelico (1387 † 1455), Masaccio (1401 † 28), Piero della Francesca (1420 ? † 92), Benozzo Gozzoli (1420 † 98), il Signorelli (1441 ? † 1523), il Botticelli (1447 † 1510), il Ghirlandaio (1449 † 94), Filippino Lippi (1457 † 1504) fra i pittori. Nè si parla di artisti industriali che sono legione. Firenze, colla Toscana, diè dunque artisti a molte città d'Italia tra le più ragguardevoli e tra le meno: così Milano adoprò Michelozzo Michelozzi (1369 † 1472), il quale forse lavorò a Venezia, avendo

(1) Le seguenti indicazioni si completano con quelle dei capitoli precedenti e colle note che appaiono a piè di pagina relative ai singoli subbietti. Veda dunque il *Sogno di Polifilo:* colle sue incisioni è sorgente di studio e alimento alle nostre ricerche. Quante incisioni, quante medaglie, quante pitture e sculture informano sopra il soggetto dei nostri studi! Vedi Becker e Hefner-Alteneck, *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*, Francoforte sul Meno 1857. — Lane, *Fifty etchings of objects of Art in the South Kensington Museum*, Londra 1868-70: contiene molte cose del Rinascimento italiano, gioielli, bronzi e simili. — Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle; recueil de documents inédits tirés des Archives et des Bibliothèques romaines*, Parigi, 1878 e seg. Nel XV e nel XVI secolo, i papi tennero una corte brillante alla quale chiamarono artisti di chiarissimo nome: da ciò la importanza della presente pubblicazione. Su questo stesso soggetto consultinsi i volumi pubblicati nel periodo di alcuni anni dal Bertolotti su gli artisti lombardi, urbinati, francesi a Roma, editi in vari luoghi, Milano, Urbino, Mantova e citati nelle pagine seguenti. — E. Symonds *Renaissance in Italy*, 2.° vol. Londra 1881. — Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*, Berlino, 1882 (parte della storia generale pubblicata sotto la direzione dell'Oncken). — Lacher, *Kunstgewerbliche Arbeiten aus der Culturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883*, Lipsia 1884. V. quest'opera pel XVI-XVII secolo pei lavori tessili, ceramici, lignei e metallici. — Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 4.ª ediz. (Geiger), Lipsia 1885. Prendere il vol. *Oeuvres complètes de M. Barbier de Montault*, Vol. II, *Le Vatican* Poitiers 1889. Vi sono notate molte cose artistico-industriali del Museo Cristiano al Vaticano anche del XV e XVI secolo. — Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, III vol. illust. Parigi 1889-95. L'arte nell'industria ha, in questa storia, un posto molto modesto. — Wessely, *Das Ornament und die Kunstindustrie*, Berlino 1897. Riguarda i lavori tessili, l'araldica, i mobili ecc. del XV, XVI, XVII, e XVIII sec. in Germania, Italia, Francia e Olanda. — *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus*

lavorato a Ragusa; adoprò il Michelozzi, Milano, e Antonio Averulino detto il Filarete; Torino adoprò Meo del Caprina o forse Baccio Pontelli (1450 † dopo 1492); Napoli adoprò Benedetto da Maiano (1442 † 1517) e Giuliano da Maiano (1445 † 1516) senza parlar di Donatello (1386 † 1466) e di Antonio Rossellino (1427 † 78) (Donatello a Padova lavorò e ivi raccolse una scuola luminosa): giù, nell'Italia centrale, anche ricercando in città secondarie., Firenze colla Toscana si mostra, con artisti proprii, a Loreto, Recanati, Macerata con Giuliano da Maiano, a Osimo e Jesi con Baccio Pontelli; a Fabriano e Sinigallia con Bernardo Rossellino; nè giova allungare questa nota.

Collo studio dell'antichità il Rinascimento si fè pertanto servile, poichè questo studio si cangiò tosto in idolatria. Ciò si dice per l'architettura e le arti nell'industria, le quali derivano da l'Arte Regina; per le arti figurative il culto della Classicità si associò ad un senso di realismo la cui origine fu variamente commentata.

Secondo il Courajod (1) il seme che produsse il Rinascimento non va cercato nel territorio classico, ma nella scuola fiamminga accolta dalla Francia del Nord sino dalla metà del XIV secolo; nella scuola fiamminga cioè e nei principi di emancipazione che essa personifica e inoculò nell'arte occidentale. Nè si esclude lo stile del Rinascimento italiano: la imitazione dell'antico, che forma uno dei caratteri di questo stile, al quale il ramo italico dovette, all'estremo momento, la sua incontestabile superiorità; l'imitazione dell'antico costituisce infatti, uno degli avvenimenti relativi al grande rivolgimento dell' arte nel XV e XVI secolo, ma non ne segna il punto di partenza. Il naturalismo rischiarò il Rinascimento il quale così lumeggiato potè ricevere, con frutto, i semi che gli esploratori dell'antichità classica vi gettarono: l'arte borgognona e fiamminga impose quindi, secondo il Courajod, i suoi diritti di priorità al realismo italico, onde il concorso dell'arte classica, nello stile che siamo a studiare, sarebbe stato esagerato da coloro i quali ad esso concorso dettero un rilievo che supera le linee di secondario interesse.

La teoria del Courajod contiene una parte di verità: la verità consiste nell'influenza che potè esercitare il genio oltramontano sulle sorgenti realistiche alle quali si abbeverarono i nostri Maestri del XV e XVI secolo, che, nel Medioevo, furono ben più vive e fertili di quelle della nostra arte (oh la divina scultura francese del Medioevo !), non vinta dalla febbre realistica quanto l'arte cara al Courajod. L'Italia si mostrò timida, insomma, davanti le delizie della natura, ma il realismo che contiene la statuaria classica non può essere tutto prodigio franco-fiammingo, perchè Roma vide il realismo non meno del convenzionalismo, nè si può dimenticarlo analizzando gli elementi del Rinascimento italico.

Gli elementi dell'architettura che non sospinsero il nostro scrittore alle indagini che egli condusse sopra il territorio della statuaria e della pittura (ripete insistendo e precisando il Courajod: — le tendenze del Medioevo e del Rinascimento sono personificate sommamente in Italia, da Giotto il gotico, da Masaccio il naturalista, e questi maestri, coi predecessori rispettivi, hanno i loro precursori nelle scuole appartenenti al nord della Francia); gli elementi dell'architettura, dico, hanno origine eminentemente latina, classica: così da ogni parte si guardi, l'architettura del Rinascimento si mostra, qual'è, imitatrice della romana, a mano a mano dal XV secolo più fredda e convenzionale. Perciò dal libero classico del Brunelleschi, sorge il classico servile del Palladio, il quale

---

Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20 mai bis 3 juli 1898, Berlino 1899. — Novati. *L'influsso del pensiero latino*, Milano 1899. — Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre* 1887-96 publiées par MM. H. Lemonnier et A. Michel, *Origines de la Renaissance,* Parigi 1901. Importanti per l'Italia, nel II volume, quelle lezioni che trattano del Rinascimento nostro a contatto coll'arte francese, ricche di dottrina e di acume critico. — Müntz, *Precursori e propugnatori del Rinascimento*, edizione interamente rifatta dall'A. tradotta da Guido Mazzoni, Firenze 1902. Il Ministero della P. I. ha pubblicato (1904) il Catalogo degli oggetti d'arte di sommo pregio appartenenti ai privati. — Rinaudo, *Indice della Rivista storica italiana*, 2 vol., Torino 1904 utile per le informazioni bibliografiche. *Museo civico di Torino*, Torino 1905, Ricco volume, di tavole cogli oggetti più cospicui del M. — Sull' arte industriale veneziana del Rinascimento, consulti Gustavo Ludwig nei vol. dell' Istituto tedesco di storia dell' arte, Firenze (1905). — Havard, *Dictionaire de l'Ameublement et de la Décoration depuis le XIII siècle jusqu' à nos jours.* 4 vol. con molte illustrazioni. Parigi, senza data ma non vecchio. Le illustrazioni non sono originali in buona parte. — Flamini, *Il Cinquecento* senza data ma recente. Veda le varie riviste d'arte che furono indicate e, via via, si indicano nelle pagine seguenti ove occorra. Le più considerevoli, al nostro soggetto, sono le vecchie *Art pour tous* e l'*Arte in Italia* che si pubblicò qualche po' a Torino, con acqueforti e contributi d'arte nell'industria (cfr. al. 869-70) specialmente del Finocchietti, Caffi, Bocca; veda altresi l' *Arte italiana decorativa e industriale* (Milano-Bergamo) specialmente per l'abbondanza di vignette e tavole; ed i Cataloghi delle molte Esposizioni d'Arte Sacra che da vari anni si tengono nelle città italiane e gli Archivi storici. A proposito di tutto ciò si tenga presente il Jordell, *Répertoire bibliographique des principales revues françaises* dal 1889 in avanti. — Il Seemann di Lipsia pubblica una biblioteca di Monografie d'arte applicata sotto la direzione di J. L. Sponsel (*Monographien des Kunstgewerbes*): verranno indicate a quando a quando. Veda anche la importante Collezione del Newnes, *Newnes' Library of the Applied Arts,* Londra. — Una raccolta di disegni d' arte decorativa italiana pubblicai anni sono, *Modelli d'Arte Decorativa italiana*, ecc. togliendo gli originali dalla Raccolta di disegni agli Uffizi. Una Raccolta dello stesso genere è posseduta a Roma da Giovanni Piancastrelli: alcuni disegni del XVI e sec. seguenti di tale Raccolta furono pubblicate dal Venturi nell'*Arte* di Roma, ma la scelta poteva essere fatta meglio. Indico, infine, l'importante Catalogo 309 di W. Hiersemann, Lipsia, 1905, *Kunstgewerbe.*

(1) Courajod, *La part de la Renaissance de la France du Nord dans l'oeuvre de la Renaissance.* Parigi 1889. Dello stesso *Les origines de la Renaissance*, senza data e la *Cronique des Arts:* 1888, p. 140 e seg. Cfr. su ciò la mia recensione in *Rivista st. ital.*, a. 1888.

dà la prova suprema della sostanza latina che contiene l'architettura la quale ci concerne: tutto ciò potrà stimarsi futile il ricordare, come è futilissimo il metter sott'occhio al lettore l'assorbente concorso latino alla formazione dell'ornamento fiorito durante il XV e XVI secolo, derivato dalla Classicità romana, a cui il Rinascimento domandò persino sussidio di soggetti mitologici e storici, a comporre imagini da innestare al fogliame.

Quanto dissi si oppone a chi sostiene che i grandi uomini dell' epoca attuale, rinnovarono il pensiero umano; io direi, piuttosto, che essi ricondussero il pensiero ad un passato il quale, se fosse rimasto fonte di curiosità storica e non fosse diventato oggetto di studio formale, avrebbe recato a miglior sorte l'arte del nostro Paese.

Lo spirito imitativo nel Rinascimento fu abitudine e bisogno, onde dall'arte del XV e XVI secolo esula l'istinto della creazione; così in quest'epoca vissero legioni d'artisti a dar prova d'assoluta povertà ideativa. L'antichità fu un giogo al Rinascimento, non una fiamma capace di lumeggiare la via della probità artistica: è probo solo l' artista il quale non copia le idee o le forme che appartengono ad altri.

Gli eruditi i quali esultano alla letteratura greca e romana, mi dànno torto; ed io, dalla loro opposizione, traggo novella vena a pro di queste idee: chè la cultura è un conto, l'ingegno un altro; e, sovente, la dottrina nasconde l'ingegno o ne esprime la mancanza. In breve: se le arti industriali, che furono le prime a sentire il peso dell'antichità classica, avessero potuto liberarsi da tal peso, la loro esistenza avrebbe trovato profonde simpatie fra gli spiriti liberi d'oggi; ma queste simpatie non esistono o si rivolgono al lato formale d'un oggetto o a qualche particolare, non al concetto morale che avvolge di sua luce queste arti.

La Classicità durante il XV e XVI secolo fu idolatria e frenesia, e i collezionisti sono i maggiori responsabili di tal deviazione.

Nel Rinascimento i letterati, gli eruditi, gli « umanisti » più in vista, affascinàti dalla cultura classica, raccoglievano ed esaltavano ogni cosa che questa cultura rappresenta: si direbbe che mai il famoso motto « *Jurare in verba magistri* » abbia avuto più esteso e convincente uso di quello che potè trovare nella società del Rinascimento: la quale accesa, per volere dei suoi maggiori rappresentanti — gli intellettuali d'allora — di entusiasmo verso ogni oggetto d'origine classica, compose delle Raccolte d'arte in cui trovavano loro luogo gli oggetti industriali d' ogni specie. Nè erano soltanto papi e grandi prelati, come ciò si vide a Roma, che sacrificavano il loro gusto alle manie dell'antico (talora del falso antico: lo vedremo) non infrequentemente cittadini illustri si riscaldavano a questo stesso fuoco. Firenze si onorò di un Niccolò Niccoli (1363 † 1437), rappresentante squisito dei raccoglitori fiorentini, quindi caldo fautore di romanità: egli compose una Raccolta di libri, gemme, cammei, medaglie, la quale potè considerarsi una delle più ragguardevoli d'Italia. Allato del Niccoli Poggio Bracciolini (1380 † 1459) filologo, epigrafista, numismatico, volgarizzatore degli scritti di Vitruvio, Frontino, Plinio il Vecchio, avendo risieduto molto a Roma ivi mise insieme, anche costui, una Raccolta di antichità, la quale durante il tempo in cui il Bracciolini visse a Firenze, ebbe modo di accrescersi ed esporsi all' altrui ammirazione (1). Ma la Raccolta inarrivabile fu quella dei Medici. Di questa, storici antichi e moderni fervidamente si interessarono; dal Vasari (2) e dal Cellini (3), al Fabroni (4) al Gotti (5) al Müntz (6): sulla parte della Raccolta spettante personalmente a Cosimo il Vecchio (1389 † 1464) e al fratello Lorenzo (1395 † 1440), non si posseggono notizie molte chiare; invece si è molto bene informati su le Raccolte di Niccolò Niccoli e del Bracciolini, le quali si fusero con la Raccolta Medicea. Il Müntz intese a provare che Pietro (1416 † 69) figlio di Cosimo, sufficientemente bistrattato dalla storia, fu l'organizzatore della Raccolta; e Lorenzo il Magnifico (1440 † 92) tenne anche in ciò il suo posto privilegiato. Il parlare a dovere della Raccolta Medicea mi porterebbe fuor dall'economia di questo libro; il lettore deve essere appagato al conoscere la importanza e l'eclettismo di essa il quale, dai quadri e dalle statue, si estendeva ai vasi antichi, alle gemme, agli arazzi, alle oreficerie a tuttociò che l'arte creò a godimento delle nostre pupille. Ciò spiega l'entusiasmo a favore di essa suscitato nei maggiori Maestri del Rinascimento: Donatello (1386 † 1466), il Ghiberti (1378 † 1455), il Verrocchio (1435 † 88), il Ghirlandaio (1449 † 94), il Botticelli (1447 † 1510), Leo-

---

(1) Vespasiano da Bisticci, *Vita di uomini illustri del secolo XV*, ediz. Bartoli. Firenze 1859.

(2) Vasari, *Opere*, ediz. Milanesi, vol. 1, p. 632 e vol. IV, p. 177.

(3) *Autobiografia*, vol. II, p. 385 e seg.

(4) *Laurenti Medicis Magnifici Vita*, Pisa 1784. *Magni Cosmi Medicei Vita*, Pisa 1789.

(5) *Le Gallerie di Firenze*, 1872.

(6) Müntz, *Les Collections des Médicis au XV siécle: le Musée, la Bibliothèque, le Mobilier*, Parigi 1888, Dello stesso *Les Précurseurs de la Renaissance* citato.

nardo (1452 † 1519), Michelangiolo (1475 † 1564), Raffaello (1483 † 1520). Nè attestazione più espressiva potrebbesi immaginare.

Spuntarono, anche per la nostra Raccolta, i giorni neri e la dispersione seguì alle infinite cure onde fu oggetto la Raccolta stessa, iniziata da Cosimo e salita al maggior splendore mercè Lorenzo il Magnifico. Una balza degli arazzi Vaticani rappresenta il saccheggio delle ricchezze medicee: statue, quadri, vasi tutto fu messo a ruba a tempo da Carlo VIII; in seguito, per quanto aleggiasse il pensiero di riunire ancora, dai Medici tornati potenti, il meraviglioso complesso della Raccolta medicea, il pensiero non fu possibile tradurre in fatto.

I collezionisti (celebri a Venezia il cardinale Pietro Bembo, Daniele Barbaro, Marino e Domenico Grimani, Federico Contarini) hanno la loro responsabilità negli innumerevoli falsi di quell'epoca; falsi d'oggetti antichi: il Vasari ne parla così: « tanto grande è « la forza — il Biografo aretino scrive a questo modo « parlando di Bellano da Padova (1) — del contraffare « con amore e studio alcuna cosa, che il più delle volte, « essendo bene imitata la maniera d' una di queste « nostre arti, da coloro che nell'opera di qualcuno si « compiacciono, sifattamente somiglia la cosa che « imita quella che è imitata che non si discerne, se « non da chi ha più che buon occhio, alcuna diffe- « renza (2) ».

Vivevano contraffattori un po' dappertutto; ma le arti del bronzista e del glittico furono quelle che più ne produssero; e si capisce. I bronzisti ed i glittici cesellavano o incidevano delle piccole cose adatte ai raccoglitori i quali, pur di possedere la imagine d'una cosa antica, offendevano perfino il diritto alla esistenza personale di un artista: e se nel Rinascimento questo diritto meno si valutò, oggi che molto si stima, ispira parole amare contro artisti e raccoglitori quattrocenteschi e cinquecenteschi, anche se ciò colpisce uomini appartenenti alla storia del pensiero. Così colle forme rinacquero all'amore, le idee e le figure della Classicità: e le figure dell'Olimpo, Bacco e Minerva; del mondo reale latino, Marco Aurelio e Nerone, col lungo interminabile stuolo degli Ercoli, delle Veneri, degli Apolli uniti o dissociati, con quelle di oratori. filosofi, scrittori. Cicerone, Seneca, Plinio, si rividero in medaglie o gemme preziose, in cammei, eseguiti da artisti del Rinascimento come fossero di scultori appartenenti alla Classicità greca e romana.

Il servilismo guidava lo spirito di cotali artisti; i quali, un poco, erano sospinti alla imitazione e contraffazione dalla necessità di sedurre, a proprio vantaggio, i collezionisti che acquistavano un frammento d'un bronzo antico più volentieri che un bronzo profondamente bello ed originale. Se ciò non fosse stato, forse non si vedrebbero artisti altissimi come il Verrocchio abbandonarsi all'arte di gettare delle figurine imitanti l'antico, e, perfino, Antonio del Pollaiolo non si vedrebbe cedere a queste costumanze, e tanto più il nobilissimo Donatello, lo scultore altamente personale dello Zuccone, si vedrebbe riprodurre degli antichi cammei, nel Palazzo Mediceo di Firenze, se non al fine d'ingannare, col proposito di contribuire almeno alla contraffazione degli oggetti d'arte che caratterizza il secolo di Donatello; — il Quattrocento, invero, più del Cinquecento.

È doloroso che il nome di Donatello si associ più d'ogni altro, al trionfo il quale investo e condanno: la scuola donatellesca di Padova che allevò una quantità di bronzisti, taluno salito alle vette dell'arte, si ingolfò nelle contraffazioni, nelle imitazioni, nelle reminiscenze, nelle assimilazioni; ed uno degli appartenenti a quella scuola o associantesi allo stile di quella scuola, il Moderno (fine del XV secolo primo terzo del XVI), il cui nome suona negazione stridente all'arte che il Moderno produceva, fu il più inesorabile imitatore dell'antico; al quale antico egli non solo chiese soggetti di mitologia pagana e di storia, ma pigliò letteralmente le scene che esso vanta nei propri monumenti greci e romani.

Antitesi a costui, solo nel nome, un Pier Giacomo Ilario di Mantova (fine del XV secolo) si compiacque a chiamarsi l'Antico, a denotare che l'arte sua viveva soprattutto d'antichità; nè accenno Giacomo Marmitta parmense († 1505) e Andrea Briosco detto il Riccio (1470 † 1532) di Padova, uno dei più valorosi bronzisti della scuola patavina, scolaro indiretto di Donatello assai ineguale, copista d'antichi e

(1) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. II, pag, 603. Cfr. Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XV et XVI siècles*, Parigi 1889. Raccolta di prove paziente ed efficace. Anche oggi si contraffà e moltissimo si imita, ma con una ipocrisia la quale nel Rinascimento non esistette; tuttociò a beneficio dei raccoglitori i quali amano più un'opera d' arte perché è antica, che un'opera moderna la quale sapientemente espone la bellezza in forma originale e suggestiva. Gli è che oggi, anziché il culto dell'arte, vive quello della storia dell'arte: e gli intelligenti nel nostro campo sono scarsissimi.

(2) Ai contraffattori o imitatori del bronzo e delle gemme, uniscansi gli scultori d'ornamenti che empirono i loro ornati di busti e scene mitologiche copiati dall'antico. La scuola lombarda culmina in questo lato: la Certosa di Pavia, il Duomo di Como, la celebre porta Stanga di Cremona ora al Louvre, la facciata della Cappella Colleoni a Bergamo, quest'opera disorganica, sono testimonianze efficacissime di quanto scrivo.

moderni, assimilatore spietato, originale talora, come Valerio Belli vicentino († 1546) qui presente pei bronzi antichi che modellò, dico pei falsi greci e romani che costui, il quale fu eminente glittico, fece seguendo il proprio tempo.

Non bisogna credere all'inesistenza della frode (1); chè non pare fosse molto difficile l'inganno nel XV e XVI secolo: è vero che i contraffattori sovente si mostrano abilissimi, come afferma il Vasari parlandoci di Bellano, altro patavino, scolaro diretto di Donatello, il quale stradò all'arte il Riccio simile agli altri bronzisti coevi nell'invadere l'arte di piccoli bassorilievi, busti d'imperatori romani, statuette, oggetti bronzei d'ogni specie, calamai, campanelli, mortai, insegne, falsificazione dell'antico, tutta o parte, e, in parte mercè le « placchette » onde sarà discorso.

Infine tanta abbondanza mostra la esistenza di attivi centri industriali, ossia di officine alacri di bronzi; e consta che tali officine si apersero soprattutto nell'Italia del Nord specialmente a Padova, ove furono fusi la maggior parte dei piccoli oggetti di cui parlo, d'apparenza antica, i quali infestarono il XV e XVI secolo e intorbidano le Raccolte pubbliche e private d'ogni Paese.

Teniamo conto, ancora, del modo sapiente con cui il Rinascimento falsificò la materia: dico la materia delle pietre fini. Alla metà del XV secolo la tecnica di colorire il vetro aveva toccato segno culminante a Murano, e la contraffazione delle gemme sarebbe corsa più libera di quanto non si vedeva, se la « Serenissima » non avesse decretato delle pene gravi ai falsificatori. Ma di ciò conviene parlare con miglior agio.

Insomma l'aria di sincerità non è precisamente quella che circola in tutto l'ambiente estetico che studiamo: e qui sarei tratto a valutare meno il beneficio dell'arte incisoria che la fine del XV secolo scoperse e onorò. In quest'epoca, meglio nel secolo successivo, l'arte incisoria, la quale produsse dei buoni artisti, contribuì a uno scambio di modelli che volse ad alterare la integrità del gusto ne' vari Paesi. Ciò si verifica soprattutto nella oreficeria: così l'arte incisoria, volgarizzatrice per eccellenza, toccò il suo fine. Nè si presume che sia avvenuto tutto a beneficio della bellezza, la quale deve fiorire togliendo suo germe e sua ragione di essere nel vario aspetto dei luoghi che teneramente la accolgono.

Il segreto della bellezza tanto diffusa nell'Italia del Rinascimento, bellezza profana vissuta appresso alla sacra (1), consiste in ciò, che la Penisola era divisa e suddivisa in piccoli stati ciascun dei quali vantava una propria corte principesca e, insieme, facevano a gara nel trionfare, così nelle perfidie come nelle virtù (2): al quadro della vita non mancava niente, perfino il corredo d'una etichetta squisita la quale sospinse uno scrittore cospicuo, Baldesarre Castiglione, a interessarsi di quanto convenga o non convenga al perfetto « cortigiano » (3).

Virtù fu dunque, in questi tempi, l'amore alla bellezza fecondato dallo spirito delicato delle donne, che portavano nomi celebri come Isabella d'Este, personificazione di grazia, cultura, sensibilità, finezza incomparabile.

Isabella d'Este evoca il nome di Mantova, città da tempo silenziosa, durante il Rinascimento una delle prime in Italia ed una delle primissime per noi che studiamo l'arte nell'industria (4): Mantova col suo silenzio d'oggi ricorda altre città illustri, Urbino (5), Fer-

(1) *La contrefaçon intentionelle fut pratiquée par les artistes de la Renaissance italienne, et il ne serait pas impossible de surprendre les faussaires, comme on dit vulgairment « la main dans le sac »*. Courajod, op. cit., pag. 97. Cf. anche, specie pei falsificatori moderni. - Foresi, *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice-versa*, Parigi 1868. L'A. raccoglie dei gamberi amenissimi, soprattutto concernenti le sculture di Gio. Bastianini di Fiesole. Il B., ai nostri giorni, imitò la scultura fiorentina del XV secolo benissimo.

(1) Parrebbe che lo spirito pagano avesse dovuto allontanare l'arte dalla chiesa durante il XV e XVI secolo, invece la chiesa desiderosa di fasto, lungi da inimicarsi cogli artisti, li strinse ancor più al suo seno: tanto vero i più grandi di essi appartenenti al Rinascimento da Donatello a Michelangelo, da Leonardo a Raffaello, da fra' Bartolomeo a Andrea del Sarto, dal Correggio al Sodoma, al Tiziano, a Paolo Veronese, al Tintoretto, chiesero alla chiesa la ispirazione per le loro pagine più belle. Certamente lo spirito si fecondò allora a una sorgente secondaria che fu ignorata dagli artisti medievi, e la plasticità della forma non secondò dovunque la viva idealità del pensiero e l'ardore estremo dell'animo. Si leggerà utilmente il Graus, *L'Eglise catholique et la Renaissance*, Gratz 1885.

(2) Sulla società del Rinascimento e l'arte, consulti lo studio del Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*, Stoccarda 1879.

(3) Baldesar Castiglione, *Il Cortegiano*, Cfr. l'edizione curata da Vittorio Cian, Firenze, Sansoni, 1893.

(4) Su Isabella d'Este e il PalazzoDucale di Mantova veda Yriarte *Gazette des Beaux Arts*, Parigi 1888 in cf. con una mia nota nello *Studio* di Londra, a. 1903. — Bertolotti: le *Arti minori alla corte di Mantova nei secoli XVI e XVII*, Milano 1889. — Luzio e Renier, *Delle Relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza*, Milano 1890. Degli stessi: *Mantova e Urbino*, Torino 1893, e del Luzio alcuni scritti nell'*Arch. st. lomb.* A penetrare nelle tendenze fini e intellettuali della corte di Guidobaldo, conviene leggere il libro del Luzio e Renier, *Mantova e Urbino*. A Urbino si raccoglievano come a Mantova, nella corte dei Gonzaga, gli ingegni più chiari del tempo. — Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps* in *Gazzette des Beaux arts*, a. 1894 e seg. — Luzio e Renier, *Il lusso di Isabella d'Este marchesa di Mantova*, Roma, Estratto dalla *Nuova Antologia* 1896. — Patricolo, *Il Palazzo Ducale di Mantova* in *Arte ital. dec.*, 1904, n. 12 e 1905. Molte illustrazioni; veda anche il mio studio in *The Architectural Record* di Nuova York n. di settembre del 1905.

(5) Buone notizie su l'arte e gli artisti a Urbino, Pesaro, ecc.; nel Rinascimento, si raccolgono dalla *Rivista Misena* e *Nuova Rivista Misena* pubblicata durante vari anni sotto la direzione di A. Anselmi in Arcevia. E sugli artisti che lavoravano in Urbino nel Cinquecento, veda anche *Rass. bibl. dell'arte ital.*, a. 1904 e 1905. Altri lavori sono citati nel corso del paragrafo, oltre alla più recente monografia sul

rara (1), a citare le maggiori sedi di piccole corti italiane, signoreggianti piccoli stati, piccoli d'estensione, grandi d'idee, ridotte a vivere la gloria del passato, nella nostra arte, che vide suo centro d'elevazione in queste città dall'artista interrogate avidamente.

Nè parlo di Firenze (2) e dei suoi più grandi Mecenati, così ricca d'artisti da meravigliare: e artisti di fama mondiale come il Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Donatello, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia, Michelangiolo, Leonardo, Andrea del Sarto; o di Siena che gli antichi trionfi medievali non estenuarono tanto che Siena fu madre ad artisti gloriosi come Jacopo della Quercia, o a intelletti universali come Francesco di Giorgio Martini, o a pittori immaginosi come Domenico Beccafumi, e luogo di prodigiosa attività a Maestri come il Pintoricchio e il Sodoma; nè parlo di Siena, ripeto, a indicare centri artistici ancor più importanti, Roma ad es., faro abbagliante della cristianità ove il papato profuse tesori di bellezza, richiamo luminoso ai più virtuosi artisti italici dall'Alberti a Michelangiolo, da Raffaello a Leonardo, dal Bramante al Vignola, a Melozzo da Forlì, al Perugino a Mino da Fiesole e a quanti altri architetti, scultori, pittori, artisti industriali portarono alto nome nel Rinascimento.

E Roma attirò cogli artisti fiorentini che conosciamo, gli artisti d'ogni regione italica; la Città Eterna, la Roma dei Papi, avendo offerto interminabili occasioni ad opere d'arte.

I Romani ricevettero quindi molto più che non dessero, alle altre regioni italiane i fatti della bellezza; onde l'arte romana si formò, con somma copia, d'elementi estranei a Roma; e i toscani, gli umbri, i lombardi hanno quivi la parte del leone: e come non citai Roma gotica, così citerò spesso la classica e barocca, ed ora quella del XV e XVI secolo. Presso Roma indico Napoli, in fatto d'arte infeudato ai Toscani, benchè possedesse artisti suoi propri; e Milano che Michelozzo e il Filarete visitarono, vedemmo, lasciandovi larga orma dell'opera loro soprattutto Michelozzo; e Milano vide le prime glorie del Bramante ed una scuola bramantesca; e vide Leonardo da cui ricevette i lumi della sua mente universale, auspice Lodovico il Moro (1403 † 1530), mecenate magnifico, degno di accompagnarsi a Giulio II e Leone X. Nè parlo di Genova o di Bologna (1) a accennar tosto Venezia che, simile a una gemma d'inaudito splendore, brilla nella corona artistica dell'Italia quattrocentesca e cinquecentesca (2). Solo Torino, fra le grandi città d'Italia, restò inerte ai moti del Rinascimento che dovevano portare lo spirito italiano alle glorie, oggi più considerate, d'ogni bellezza: la inerzia di Torino e del Piemonte viene spiegata da ragioni sociali e politiche, le quali non favorivano la espansione dell'arte in quella città e in quella regione che il Gotico, in ogni angolo, adorabilmente visitò. Non oblio Palermo benchè colà si festeggi una dinastia d'artisti lombardi che, scesi a Genova da Bissone sul lago di Lugano, dopo Genova, si spinsero ad operarvi.

Erano bizzarri, questi principi del Rinascimento: Giulio II ordinava pochi giorni avanti di morire la propria esaltazione, al popolo di Roma; lo che si vide in una sfilata di carri carnevaleschi, rappresentanti gli atti ragguardevoli del pontificato di Giulio: tale vale indice della fantasia e vanità all'epoca che si studia. Nella quale il nome delle Città Eterna e del supremo regolatore della Chiesa è spesso nominato sia che si chiami Giulio II (1503–13) al cui ricordo esulta la nostra storia; sia che si chiami Niccolò V (1447–55), il sommo fondatore della Biblioteca Vaticana amico dell'Alberti, del Beato Angelico, del Bracciolini, dell'Aurispa e del Decembrio (3); sia che si chiami Enea Silvio Piccolomini ossia Pio II (1458–64) il geniale fondatore di Pienza, promotore delle pitture pinturiesche della Libreria del Duomo di Siena, dal quale S. Pietro e il Vaticano ricevettero abbellimenti superbi; sia che si chiami Leone X (1513–22) che ebbe il torto di obliare Michelangiolo ma alto beneficio apportò, ciò nondimeno, all'arte del suo tempo.

Però non sembra profondamente giusto che il secolo di Leone X prenda nome da lui personalmente, e non

---

Palazzo Ducale del Budinich: *Il Palazzo Ducale a Urbino*, Trieste 1901. Molti fra i più grandi Maestri toscani andarono a lavorare nella capitale dei gloriosi Montefeltro, e le ricerche d'Archivio misero in luce nomi di artisti industriali, addetti alla corte urbinate. — Scatassi, *Artisti toscani in Urbino* in *Arte e Storia*, 1895, p. 139 e seg. Uno dei più benemeriti raccoglitori ed eruditi delle Marche, il conte Severino Servanzi-Collio sanseverinate, pubblicò alcuni pregevoli contributi all'arte industriale.

(1) Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara* in *Rivista st. ital.*, 1884. — Solerti, *Ferrara e la Corte Estense*, Città di Castello 1900. Il bel lavoro del Gruyer viene citato nelle pagine seguenti.

(2) Non indico le fonti di studio sopra al lusso di Firenze, Siena, ecc.; esse, o sono note, o è agevole cosa trovarle o si traggono parte da varie monografie che cito.

(1) Frati, *La vita privata di Bologna, dal secolo XIII al XVII*, Bologna 1900.

(2) Oltre a molte pubblicazioni che potrei citare e nomino nel corso del mio lavoro, cfr. quivi Molmenti, *La Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, 2.ª ediz. interamente rifatta. Bergamo 1905 e seg. Molte illustrazioni alcune in colori.

(3) Sforza, *La patria, la famiglia e la giovinezza di papa Niccolò V*, vol. XXIII degli *Atti della R. Accademia Lucchese*, p. 299 e seguente.

dai Medici alla cui illustre famiglia appartenne cotal pontefice; perocchè l'opera sua si associa, in sostanza, a quella di suo padre Lorenzo il Magnifico e del suo avo Cosimo padre della patria. Così è ingiusto che Leone X abbia usurpato la fama di Giulio II: chè il suo nome non si creò ad eclissare quello del suo predecessore, il quale fortemente comprese la missione dell'arte e contribuì, di propria iniziativa, a dotar Roma con opere immortali: S. Pietro, gli affreschi della Sistina, quelli delle Stanze, basterebbero a suscitare ogni onore a Giulio II: ha ben altro, questo papa-soldato, nel suo attivo (1); e le sue benemerenze artistiche sono innumerevoli anche comparate a quelle dei più celebri esteti (2).

Le corti italiane del Rinascimento col dolce desìo della bellezza e del sapere, conobbero pertanto la corruzione, la tirannide, la perfidia, il delitto, la simonia; e godo che tuttociò io debba appena indicare quasi antitesi alla genialità che in quelle corti ricevette fervido intenso culto.

Le virtù eminenti nelle corti italiche del Rinascimento rispecchiano un raffinato sentimento di cultura e di arte. Nè senza la corruzione, immagine di vita agitata, forse sarebbesi avuto la magnificenza che va all' estremo, il desiderio di arte che va alla follia; l'epoca che indaghiamo non conobbe la miseria sì nei vizi come nelle virtù; e l'arte trasse esistenza superba da tale stato anormale di fatti. La febbre di potenza, di odio, d'iniquità portava tutto al di sopra del naturale, riduceva ogni cosa al tono maggiore; e l'arte ricevette conforto da tale morbosità psicologica che il Taine studiò traendone conseguenze esagerate.

La prosperità, a malgrado questo, allietava le corti italiane del XV e del XVI secolo; ed essa vale, fattore precipuo, all'esistenza della società italiana o meglio dei principi italiani dell'epoca che si studia i quali, comunque, al lusso e alla bellezza erano pronti a sacrificare la dignità personale e il decoro delle corti.

I Gonzaga di Mantova p. es. erano in realtà più prodighi che ricchi; e a soddisfare i capricci della loro ambizione e gli impegni del loro mecenatismo, ricorrevano talvolta a prestiti gravosi e al pegno delle loro proprietà. Così difficilmente erano solleciti a pagare: Giulio Romano si dolse di ciò. Nè sempre usavano le buone maniere: per poco Luca da Faenza detto Figurino non conobbe le gioie dello staffile perchè non lavorava di buona volontà.

I Gonzaga richiamano la mente su due fra i monumenti più superbi del Rinascimento, così cari all'arte che si studia come non potrebbero esser di più: il Palazzo Ducale e quello del Te.

Il Palazzo Ducale ricco di gallerie, sale, gabinetti, entro un nucleo gotico, vide le bellezze del Mantegna, del Costa, del Perugino, del Sansovino, del Correggio, di Giulio Romano, del Primaticcio e ascoltò i conversari delle Glorie letterarie del Rinascimento teneramente unite da rispettosa amicizia con Isabella d'Este; e il palazzo del Te, meno ricco di quello Ducale, ci appare, tuttavia, affascinante appena se ne studi la ricostruzione nei suoi ornamenti fissi e nei suoi arredi mobili.

Il Palazzo del Te è la creazione più grandiosa e personale di Giulio Romano, la prima a cui egli si mise appena giunto a Mantova sulla fine del 1524, accompagnato da Baldessare Castiglione: esso Palazzo ricevette da Giulio e dagli artisti che stettero sotto di lui (il nostro architetto e pittore al Te fu assistito, nella parte architettonica, specialmente da M. Battista Covo) ricchezza inaudita di decorazioni.

Questo Palazzo doveva essere un luogo di delizie e di piaceri lussureggiante e lussurioso: il principe Federigo Gonzaga tale lo volle trovando l'artista adatto. Non aveva illustrato, Giulio Romano, i sonetti pornografici dell' Aretino?: quindi oggetti di alto pregio e di somma ricchezza furono radunati in tale copia, nel Palazzo del Te, che sembra un sogno, la decorazione di questo Palazzo rivelataci dai documenti (1).

Ecco quello che trovavasi nella sala dei Giganti e in uno stanzino accosto.

« Nella sala dei giganti, un tavolino di marmo a
« balaustro con sopra un tabernacolo d' ebano, co-
« lonnati di cristallo di monte, con capitelli e vasi
« d'argento indorato, con quattro piedi di leone, e
« sopra 21 vasi di cristallo di monte, legati con ma-
« niglie d'argento, indorate, e suoi fiori d'argento, con
« diversi altri ornamenti di cristallo incastrati in ar-
« gento, sopra indorato.

(1) Il giudizio però fu domandato a Michelangelo da Paolo III non da Giulio II.

(2) Dumesnil, *Histoire des plus celèbres Amateurs italiens.* Parigi 1856.

(1) Davari. *Descrizione dello storico Palazzo del Te,* Mantova 1905, in cfr. con *Arch. st. dell'Arte,* ove il D. dette un Inventario di oggetti d'addobbo. Veda anche il mio *Ornamento nell'Architettura,* Milano Casa ed. Dr. Franc. Vallardi, Vol. II.

« Nel camerino contiguo, due tavolini di legno nero, « coperti tutti d' argento lavorato, a diverse figure, « compagni.

« Due altri tavolini di legno con ornamenti nei can- « toni d'argento e suoi scrittoi compagni, coperti di « lastre d'argento simili.

« Quattro cofanetti simili. Due specchi simili.

« Due specchi a 8 facce incorniciati con specchi, « 32 per ciascuno, a diamanti.

« Un quadro con sopra la ruina di Sansone.

« Un altro quadro con sopra un'effige d'un pittore, « di Venere e prospettive diverse.

« Un quadro con cornici indorate e lavorate a ottangolo, con sopra sei amorini.

« Due quadrettini a paesi, ecc. ».

Eravamo nel 1655, o dopo il sacco di Mantova del 1630, preludio alle sventure cui trasse la guerra di successione spagnuola e l'invasione francese.

Il Palazzo Ducale di Mantova era una reggia e la impressione della sua sontuosità meno sorprende dei lussi d'un privato: ed io tolgo dal Casola una testimonianza affascinante di questi lussi. Egli visitava un palazzo di Venezia e riceveva, entrando nella camera, tale stupore che e' non seppe esprimerlo se non *con lo strenzere delle spalle* « Se estimava « lo ornamento della camera dove eravamo fosse « costato undici mila ducati e meglio. E non passava « però de longhezza el loco XII braza ». Riassumo: la camera si ornava d'un camino di marmo evocante Prassitele e Fidia, il soffitto intagliatissimo splendeva d'oro e azzurro; il letto si stimava cinquecento ducati; e l'oro ivi era profuso a piene mani dappertutto (1).

Infine la vita privata dei principi italiani e delle famiglie facoltose, nel Rinascimento, culmina in un caleidoscopio di fantasie e di pompe.

A precisare la ricchezza, l'ambizione e il lusso quattrocentesco e cinquecentesco, bastano i corredi nuziali e gli Inventari (2) delle guardarobe onde, nei nostri tempi, si tenne conto dagli storici vogliosi di ricostruire l' ambiente domestico dei secoli predetti.

In questo punto la donna primeggia (3); e gli studiosi furono solleciti d'indagini sopra le più cospicue donne del Rinascimento da Isabella d'Este a Lucrezia Borgia, da Elisabetta Gonzaga a Bona di Savoia a Bianca Maria Sforza (1).

Il confronto dei corredi attuali cogli antichi è pressochè vano, se non intende a mettere in luce la suprema povertà che separa i corredi d'ora dalla estrema ricchezza di quelli passati. Trattasi di vesti sontuose, di biancherie finissime, di argenti ed ori abbaglianti, persino di finimenti per muli e cavalli; di vasi, libri, persino di provviste d'aghi e spilli a migliaia. Ed è un pazzo sfolgorìo di gioie, d'abiti con diamanti e perle, con rubini ed altre pietre, le quali saettano luci policrome or su mantiglie, or su cuffie, or su gonnelle, or su sopravvesti; e trattasi di gonnelle di raso, damasco, velluto; di sopravvesti con ogni garbo ricamate coll'oro e colla seta; di guanciali, tele, ventagli, scatole che il lavorìo dell'arte associano a ricchezza nata a dare le vertigini. Nè si parla di tazze d'oro, confettiere d'argento, vasi in cristallo di rocca, libri miniati coperti da legature ideali; neanche si parla di casse intagliate intarsiate, dipinte, aurate di gran prezzo, destinate a contenere tutto quanto si indicò; — casse che gli artisti del XV e XVI secolo materiarono deliziosamente a consolazione dello sguardo anelante a bellezza.

Giovanni Rucellai offre un'idea dello sfarzo femminile mostrandoci il corredo di Nannina de Medici inverosimile nella quantità di gioielli, vesti, broccati; e sembra di sognare pensando ai doni nuziali che ricevette Alessandra Macinghi dal suo sposo (2) e al lusso di ogni luogo in Italia da un estremo all'altro della Penisola; dal Piemonte di cui il Vayra dimostrò il lusso strepitoso nel XV secolo (3) alla Toscana, al Lazio, al reame di Napoli, ove Sergianni Caraccioli, amante di Giovanna II, non vestiva che abiti di seta intessuti d'oro e argento (4); alla Sicilia ove gli storici locali c'inebriano di narrazioni pompose: dal De Giovanni, al Marino al Lanza di Scalea (5).

La guardaroba di Lucrezia Borgia, di questa donna sventurata che prosatori e poeti mostrarono più colpevole di quanto non fosse, sì che il Campori fu tratto

(1) Casola, *Viaggio*, p. 109, cit. dal Molmenti, Op. cit., II, pag. 371.

(2) Oltre i libri via via indicati consulti i due volumi del Levi, *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900.

(3) Hare, *The most illustrions ladies of the Italian Renaissance*, Londra 1905. Sono saggi su Lucrezia Borgia, Isabella d'Este, Bianca M. Sforza, Bianca Capello, Vittoria Colonna, Clarice Orsini e altre illustri donne del Rinascimento.

(1) *Il corredo nuziale di Bianca M. Sforza Visconti*, Milano 18572 estratto dall'*Arch. st. lombardo*.

(2) D'Ancona, *Varietà st. e lett.*, pag. 232.

(3) *Inventari dei Castelli di Ciamberi, di Torino e di Ponte d'Ain*, (1497-98).

(4) Cristiano Caracciolo, *Opuscolo historico. Vita di Segianni Caraccioli*, ecc., p. 43.

(5) De Giovanni, *Prammatica sopra i vestiti e le pompe in Sicilia alla fine de secolo XVI.* — Marino, *Le pompe nuziali ed il corredo, delle donne siciliane nei secoli XIV, XV e XVI* in *Arch. st. siciliano*, anno I, fasc. II e seg. Lanza de Scalea, *Donne e Gioielli*, Torino 1902.

a difenderne la memoria (1), è un esempio magniloquente di ricchezza di raffinatezza femminile nel Rinascimento (2).

Notai che i corredi nuziali e le guardarobe di cui si rintracciarono gli Inventari sono documenti di pregio a ricostruire lo sfarzo che circondò le donne più cospicue del XV e XVI secolo. Guardiamo il corredo di Lucrezia Borgia: esso si slarga, soprattutto sugli abiti e sulle biancherie. Questo scrivo, non a escludere la suprema pompa degli argenti e ori, anzi, di argenti e ori appartenenti al corredo borgiano subito voglio parlare, dolente che tanta grazia di arte e di ricchezza sia ormai un debol ricordo su vecchie carte. La dote — così scriveva un agente del marchese di Mantova a Roma, il 13 dicembre 1501 — la dote di Lucrezia « sarà in tutto di 300.000 ducati oltre i donativi che di giorno in giorno Madonna riceverà. Primeramente 100.000 ducati contanti: poi argenterie per più di 30.000 ducati, gioielli, panni di raso, biancheria finissima, ornamenti e finimenti di gran prezzo per muli e cavalli: in tutto per altri 160.000 ducati. » E soggiunge l'agente ». Ha fra le altre — Lucrezia — una balzana del valore di oltre 15.000 ducati e 200 camice delle quali molte del valore di 100 ducati ciascuna e ogni manica costa da se sola 30 ducati con frange d'oro e simili lavori ».

A tanto prezzo salivano le vesti non per il raso o il velluto o il damasco, ma per le gemme e i ricami.

L'inventario borgiano meraviglia dunque col lusso degli argenti: confettiere cesellate, vasi, tazze, « fiaschi alla todescha »: « cose al ongarescha » « refreschatoi » candelieri, piatti, scodelle, coltelli, bicchieri, croci, calici, reliquiari, paci, bacini, scatole da ostie, ampolle pel servizio della messa, ecco quanto viene indicato col peso rispettivo dell'argento e descritto sommariamente. Cinque calici, quattro paia d'ampolle, quattro paci, tre croci, a tutto si provvide; e si parla di staffe argentee dorate, di « un calamaro fato al an- « tiga con uno omo sopra assetato, con larme bor- « gesche dorato e dito omo tiene una testa de porcho « in mano: pexa libre 2 on. — $^1/_2$ » « di saliere una « de Cristallo con suo Coperchio guarnita de Argento, « xmaltato con una Corona et una foglia nel Co- « perchio » e così via.

Un meraviglioso corredo fu anche quello di Bianca Maria Sforza, nel 1495 sposa a Massimiliano I; ma il corredo di Lucrezia Borgia lo supera andando di là dalla imaginazione più accesa.

Sta bene, questo sfarzo saliva alle corti; ma nella discesa a famiglie magnatizie, per quanto perdesse di fulgidezza, conservava un grado da ingelosire l'epoca attuale.

Ed a Roma, ove lo sfarzo trovava ogni sua gioia nel papato, allato dei papi a Roma vivevano mecenati insigni che il gusto associavano al denaro. Basti uno per tutti; il banchiere senese Agostino Chigi, di cui nessuno ignora la Farnesina e l'amicizia con Raffaello. La Farnesina (principio del XVI sec.) è un gioiello d'architettura; alla sua erezione e decorazione concorsero Raffaello, il Perugino ed al suo addobbo nulla mancava: dovunque oro, arazzi, tappeti dalle stanze più nobili alle più umili:

> E di panni di razza, e di cortine
> Tessute riccamente a varie foggie,
> Ornate eran le stalle e le cantine
> Non sale pur, non pur camere e loggie.

narra l'Ariosto.

A Firenze, vicino ai Medici, alcune famiglie, gli Strozzi e i Rucellai, esultarono al lusso dando ogni sorta d'incarichi, palazzi, pitture, oggetti domestici, agli artisti più in voga. La camera nuziale di Caterina Strozzi, ideata dalla sposa (1447), vantava uno specchio di 50 fiorini d'oro (2500 lire circa), due cofani dipinti dal famoso Domenico Veneziano, una Vergine in rilievo colorata da Stefano di Francesco; e in seguito lo sposo, Marco Parenti, corredò questa Vergine d'un tabernacolo ligneo « all'antica », scolpito da Giuliano da Maiano e colorito dal fratello di Masaccio (1).

Le donne fiorentine erano incorreggibili nel lusso e Dante, ai primi del Trecento, le flagellò col suo poema: un arguto novelliere, Franco Sacchetti, sui primordi del XV secolo, narrò le loro burlesche ghermінelle a eludere le leggi suntuarie (Novella CXXXVII) il Savonarola, successivamente, tuonò contro la vanità femminile dal suo pergamo, e nel secolo XVI Cosimo I dovette emanare una legge contro il lusso femminile. La conoscenza di questa legge serve a penetrare nella intensità di questo lusso, nella foggia dei costumi tagliati secondo la moda francese e spagnuola, e nella scaltrezza delle donne capaci di sofisticare sulle

(1) *Una vittima della storia* in *Nuova Antologia*, 1866.
(2) Polifilo, *La guardaroba di Lucrezia Borgia*, MCMIII. Sulle raffinatezze della toelette nel R. cfr. Burckhardt la *Civilisation*, ecc. vol. II. p. 112 e seg.

(1) Guasti, *Alessandra Macinghi negli Strozzi*, Firenze 1887, pagina 21-22.

leggi a farsi perdonare gli abusi (1). Infine, nè le leggi valsero sempre nè gli anatemi del Savonarola distrussero o modificarono, in sostanza, la idea del lusso nemmeno a Firenze ove le predicazioni del frate di S. Marco, agitarono gli spiriti; e nemmeno a Roma, la religione fu consigliera di moderazione alla corte papale, le cui pompe mondane e le cui libertà scandolizzarono i Riformatori (2).

Nelle piccole città (3) come nelle grandi, nella Repubblica di Firenze e nei Comuni da lei dipendenti, come a Genova e come a Venezia, il legislatore intervenne più volte a moderare gli eccessi del lusso nella casa e nella persona e spesso, la legge è dimenticata per quanto la pompa sia toccata con parola rovente; talora anzi la legge suscitando proteste, si riduce a meglio conformarsi ai diritti naturali. A Venezia, secondo una legge del 1476, nell'arredare una sala non si poteva spendere più di 50 ducati d'oro pei legnami gli ori, le pitture: ma chi poneva mente a ciò, quando i desideri si accendevano e il denaro non mancava? E sopra il lusso personale non si era meno energici: nè si colpiscono le donne soltanto, gli uomini si appaiano come in una legge di Cosimo I, anteriore a quella indicata, del 1546, moderatrice alle « excessive e superflue spese delle vesti e ornamenti così degli uomini come delle donne » (4).

Parlato delle corti principesche e del lusso di chi a tali corti, per ufficio o ricchezza, stava vicino, conviene indicare il vivo mezzo di educazione e diffusione artistica che furono nel Rinascimento le Corporazioni. Esse reggevano le sorti delle arti e del commercio nazionale sia coll'incremento che sorgeva dall'unione degli uomini d'una stessa arte, sia col largo uso della bellezza che facevasi nelle sedi delle Corporazioni.

Firenze e Venezia tengono il primato.

Accennai la normale costituzione delle famose Arti fiorentine, divise in maggiori e minori, influentissime sopra il governo della Repubblica (1); non mi ripeto dichiarando e precisando l'amore di queste Arti alla eleganza della propria sede: onde, fra tali Arti o Corporazioni, quelle che per scarsità di congregati o povertà di rendite, non potevano possedere un bel palazzo come le Corporazioni facoltose, si imponevano delle tasse individuali destinate al decoro delle loro sedi: la bellezza e ricchezza delle quali non consisteva solo nella maestà architettonica, essa si allargava al corredo dei mobili e degli utensili. La più ricca e numerosa di tutte le Arti fiorentine fu quella della lana (Arte maggiore), la cui residenza sorgeva di faccia a Orsammichele: il torrione di quest'Arte vedesi ancora quasi a metà di via Calzaioli. Nè si dubita che alla grandiosità architettonica dei suoi uffici non corrispondesse la venustà degli arredi: così in un Libro di ricordi dal 1458 al 60 si leggono le presenti indicazioni relative alla sala d'udienza di questa nostra Arte:

« Un desco tarsiato e commesso col segno dell'Arte.

« Una panca colla spalliera alta e tutta tarsiata e commessa.

« Una panca intorno, intorno all'Udienza tutta tarsiata e commessa.

« Una storia di Lorenzo di Bartoluccio », del Ghiberti cioè, ecc.

Un'altra fra le Arti Maggiori, molto importante, fu a Firenze quella della seta, alla quale appartennero gli orefici; quindi la residenza di cotal Arte fu pure bene adornata: e si trova nei documenti che l'Arte dei Mercatanti ebbe i mobili d'udienza signorilmente intagliati e l'Arte dei Beccai, prima fra le arti minori stimata quanto una delle cospicue fra le maggiori, risiedette in un palazzetto sulla piazza di Orsammichele, oggi residenza della Congregazione di S. Gio. Battista; e dall'Inventario di quest'Arte si apprende che la Corporazione possedeva tappeti, vassoi, stoviglie, posate eleganti e fini, richieste nel 1605 dalla Corte Medicea per le feste nuziali del « Serenissimo Principe ». Appartenne alle più importanti fra le Arti minori quella dei Rigattieri la cui residenza, sorta nel 1387, fu distrutta assieme ad altre fabbriche del Vecchio Mercato, e si sa che le sale di quest'Arte erano adorne di affreschi, ornate di bellissimi mobili, e gli stessi capi di quest'Arte, si vantavano di aver murato « questo « sito et Casa di loro residentia e di averlo ampla-

(1) Carnesecchi, *Donne e lusso a Firenze nel secolo XVI. Cosimo I e la sua legge suntuaria del 1562,* Firenze 1902. Da questa legge suntuaria, il C. trae argomento ad illustrare brevemente i costumi fiorentini del XVI secolo.

(2) Villari, *Gerolamo Savonarola e i suoi tempi,* Firenze, II ed. 1887.

(3) Terni nel 1444 emanava severi leggi sul lusso che oggi non si sopporterebbero. S'intendeva di riformare i costumi cittadini e si decretò che alle donne fosse vietato di spendere, negli abbigliamenti, più di 66 ducati d'oro e si vietò loro di indossare drappi serici, manichetti di velluto, corona d'argento, salvo che fosse meno pesa di 8 oncie, di calzar pianelle alte più di quattro dita e così via. Cfr. Lanzi, *Di due antichi ricordi ... nella cattedrale di Terni*, Perugia, 1906. Curiosa! per comodo del pubblico si scolpì nella chiesa di S. Maria una scarpa modello alle donne che dovevano rispettare la misura accordata dalle autorità ternesi. Una multa di mezzo ducato d'oro colpiva la contravventrice, Op. cit., p. 7.

(4) Cantini, *Legislazione Toscana,* Firenze 1800, vol. I, pp. 318-27. Cfr. Lasinio, *Due leggi suntuarie di Castiglion Fiorentino* in *Rivista delle Biblioteche,* 1905, p. 123 e seg. Rodocanachi — *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance* 1907.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, p. 323.

« mente ornato con spesa quasi infinita ». Sta di fatto che all'Arte dei Rigattieri devesi una delle più belle statue di Orsammichele, quella di S. Marco modellata da Donatello (si ricordi che a un'altra Corporazione: l'Arte dei Corazzai e Spadai, devesi il S. Giorgio, capolavoro del medesimo artista).

Floride furono altresì le Scuole di Venezia nel periodo del Rinascimento; e queste Scuole o « Mariegole » (da madre–regola) rette da leggi, sostenute da uomini operosi, si ricordano oggidì e si indicano fonte di vita e prosperità (1).

Così a Venezia, vicino alle chiese monumentali sorsero i palazzi superbi delle Scuole magnificamente arredate, dove gli antichi veneziani, sotto la protezione d'un santo, si studiavano di migliorare le arti e aumentare le ricchezze della Repubblica. La quale vide tre sorta di Scuole: quelle di devozione, quelle delle arti e quelle che riunivano i membri d'uno stesso stato, gli Schiavoni, gli Albanesi, ecc. Ogni gruppo a noi direttamente interessa: e Venezia ebbe sei Scuole grandi e sei piccole che chiamò *fraglie;* ma, grandi o piccole, nessuno oblìo, allato del pensiero religioso, professionale o di solidarietà collettiva quanto a noi interessa: la bellezza. Qui, ricordando gli intenti delle Scuole Veneziane preciso, ad onore di esse, la sede della Scuola per le arti edificative (2) (Scuola di S. Giovanni Evangelista squisito edificio compiuto nel 1481), della Scuola di S. Rocco (superbo edificio [1517] di Bartolomeo Bon e Antonio Scarpagnino), la sede della Scuola di S. Marco (fiorito ed agile edificio quattrocentesco primeggiato dal concorso di Pietro Lombardo), la sede per la Scuola di S. Maria della Carità onore del Palladio, quella di S. Maria della Misericordia eretta nel 1534 dal Sansovino presso la vecchia Scuola del 1308, ceduta poi ai tessitori di lana; e faccio presente tanta attività a mostrare che nel Rinascimento le Scuole di Venezia vissero entro una agiatezza che pare un sogno.

Non parlo sugli Statuti delle piccole Scuole (3); e, riaccennando la Scuola di S. Rocco, una delle sei grandi scuole veneziane, vale esaltare, oltre che l'edificio entro cui essa albergò, vale esaltare la magnificenza degli oggetti mobiliari che la arricchirono e il suo « tesoro » d'arazzi, tappeti, baldacchini d'oro, e il suo incremento dovuto soprattutto a un Maffeo Donà il quale, nel proprio testamento (20 ottobre 1526) lasciava alla nostra Scuola le sue ricche suppellettili.

La Repubblica dal canto suo emanava leggi protettive spingendosi al massimo d'ogni ragione, anzi superando il buon diritto. Nel capitolo precedente (1) detti vari esempi sopra le forme protettive a vantaggio delle arti veneziane; qui, ecco altri esempi scelti fra molti: nel 1430, 23 dicembre, il Senato della « Serenissima » vietava l'importazione a Venezia dei ferri lavorati; nel 1449, 27 luglio, proibiva che si portassero nelle galere i « vari » a non danneggiare i « varoteri » (pellicciai); nel 1559, 13 maggio, stabiliva diverse pene a chi avesse commerciato in « veludi o panni di seda d'Oro e d'Argento » vietati dalle leggi (2). E se avesse valso, tuttociò, a salvare le arti e il commercio veneziano, pazienza! Ma nè questo nè altro giovò a vincere i danni che le scoperte di nuove vie marittime, le Indie e l'America, recarono a Venezia.

Press'a poco, in quest'epoca (metà del XV sec.) una *Schola Magistrorum a lignamine S[i]. Josephi Mediolani,* approvata da Francesco Sforza nel 1459, con statuto, suo priori, sottopriori, sindaci doveva giovare all'incremento dell'arte lignea a Milano. E l'arte alimentò il pensiero di Corporazioni artigiane e mercantili appartenenti a città meno ragguardevoli di quelle che primeggiano la storia italiana: l'esempio, vivo e fulgido, della sala del Cambio a Perugia, affrescata dal Perugino, lustro all'arte lignea del Rinascimento, per gli stalli, le imposte, il banco finissimamente lavorati, vale attestazione eloquente di quanto si afferma.

Il lusso delle corti principesche (parlo di lusso profano se no accennerei subito le chiese) allargatosi

---

(1) Le Confraternite delle arti si chiamarono *scholae* a Venezia. Questa voce, in origine, significò il luogo ove si riunivano le società laiche di devozione, le quali crebbero sotto il patrocinio di un santo ed ebbero personalità giuridica. La potenza di tali Scuole è scritta su monumenti che varie Scuole s'innalzarono, sede alle loro riunioni; e la menzione più antica della voce *schola*, nel significato di associazione d'artiere o d'arte o scuola d'arte, sale al 1213.

(2) Sagredo, *Sulle Consorterie delle Arti edificative di Venezia*, Venezia 1856. Delle Scuole di Venezia tratta il Molmenti nella sua Op. cit., parte II, p. 267 e seg.

(3) Monticolo, *I Capitolari delle Arti Veneziane*, Roma 1906. V. anche *La Bibliografia statutaria delle Corporazioni romane di Arti e Mestieri* in *Rivista delle Biblioteche,* vol. VIII, p. 191 e vol. XI, pagina 132.

(1) *Arte nell'Industria,* vol. I, p. 323.

(2) Veda i Diari di Marino Sanudo, importantissima cronaca, la più vasta fra le conosciute, stata stampata ai nostri giorni grazie a Rinaldo Fulin, Federico Stefani, Niccola Barozzi e Guglielmo Berchet, dal tipografo Mario Visentini. Va dal 1496 al 1533 e consta di 58 vol. di ben 40.000 pagine nel suo ms. autografo del S. e di circa 40,500 colonne di testo e d'indici corrispondenti nella stampa, indici compilati egregiamente dall'Allegri. Contiene la descrizione di feste, funerali, avvenimenti d'ogni genere, utili all'argomento da me trattato; e costò, all'A., quarant'anni di fatiche eccezionali. L'attuale pubblicazione fu decisa nella riunione della Deputazione di storia patria, veneta, tenuta a Padova il 22 luglio 1877. Nel 1879 vide la luce il primo volume, dopo 25 anni e varie vicende, escì il 58° e ultimo.

nelle sedi professionali e nei Palazzi magnatizi (1), scendeva sulla via, e qualsiasi ragione di festa fecondava la imaginazione degli artisti; nozze, battesimi, possessi pontifici, entrate solenni processioni (2), caccie, palii, senza ricordare le feste intime, banchetti (3), balli (4), conversari che presso la società colta ed elegante del Rinascimento parvero degni d'una letteratura cortigiana di cui citando Baldessare Castiglione ho modo di ricordare un celebre saggio.

Il Gregorovius (5) e il Gruyer (6) parlano del viaggio di Lucrezia Borgia da Roma a Ferrara, sposa al duca Alfonso d'Este. Il lusso salì a follìa allora; nè io posso più che rimandare agli autori suddetti, il lettore curioso (7), piacendomi piuttosto di accennare un avvenimento nuziale al quale si associa il nome di Milano e di Lodovico il Moro. Dissi che questo principe largamente contribuì alla bellezza del suo tempo; egli possedette occhio sicuro nella scelta degli artisti e Leonardo, Bramante, Giuliano da Sangallo, Francesco Martini, Giancristoforo Romano appartennero al sinedrio del principe mecenate.

Bianca Maria Sforza nipote di Lodovico il Moro, donna passabilmente vacua (1), andata sposa all'imperatore Massimiliano, dette lieta occasione a Milano di pararsi sontuosamente: dai balconi o dalle finestre gli arazzi, i damaschi, i velluti pendono vivaci; festoni verdi e ghirlande di fiori dovunque si intrecciano a stemmi; e davanti al Castello la statua di Francesco Sforza, modello di Leonardo, primeggia sotto un arco trionfale. Nè si dice delle sale: ornamenti d'ogni specie le decorano; ed esse, in tale occasione, videro più splendore di quanto l'immaginazione possa supporre.

Fra le feste ecco i palii che, soprattutto in Toscana furono l'accompagnamento ad ogni allegro evento. essendo occasione a sfarzi inauditi. L'entrata di Carlo VIII, la cacciata del Duca d'Atene, si accompagnarono a Firenze da corse o palii di cui qualche storico conservò memoria. La Signoria assisteva alle corse: le dame, i cavalli, tutto si ornava sfarzosamente; ed è quasi un peccato che soltanto Siena conservi il ricordo dei palii antichi, spettacoli di pompa e letizia (qualcosa di simile avviene a Roma, a carnevale, nella corsa « dei barberi »). I palii si svolgevano per solito su lungo cammino in varie strade delle città, invece che in un ippodromo; questo uso produceva lussi d'ornamenti ai balconi e alle finestre che trovavansi sopra il tragitto della corsa, e l'arte veniva estesamente adoperata sì come lo sguardo da ciò traeva compiacenza.

Nel Rinascimento gli artisti d'ogni grado dipingevano stendardi (ne dipinse Raffaello; Giovanni d'Arrigo, detto il Pesello, nel 1405 dipinse lo stendardo in Firenze, all'Arte dei Mercatanti; nel 1531 il Sodoma si obbligava a dipingere lo stendardo alla Compagnia di S. Sebastiano a Siena; e uno stendardo del Pintoricchio vedesi nella chiesa di S. Maria a Bettona [Umbria]): dipingevano dunque gli artisti stendardi o gonfaloni, componevano cartoni da arazzi. ideavano mobili. li colorivano, e non dico che molti arti sticesellavano bronzi, argenti, metalli; — l'oreficeria

---

(1) Lo sfarzo privato dei Genovesi nel XV secolo, salì al massimo limite; notava il Belgrano che Luigi XII di Francia disse, in aria quasi di rimprovero, che le case dei Genovesi erano più doviziose e meglio fornite della sua reggia, Opera cit., p. 102.

(2) Il 25 novembre 1535 dal Duomo di Napoli, uscì per ricevere e riconoscere l'imperatore Carlo V una numerosa e pomposa processione, con moltissimi nobili, seguiti da staffieri e paggi vestiti di velluto e raso nel colore delle loro imprese. V'era presente il capo della città Don Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, v'erano gli eletti dal popolo, tutti montati su cavalli bianchi, e con vesti lunghe di velluto cremisino foderate di raso dell'istesso colore, con saconi e giubboni del medesimo raso, e berretti e scarpe del medesimo velluto, avendo i cavalli una guarnitura corrispondente; il Duomo era adorno di ricchissimi broccati. Sulle processioni, veda, esempio di solennità, la Processione del doge nella domenica delle palme, famosa incisione veneziana di Matteo Pagan (1556-1569), lunga quattro metri circa, riprodotta, assai grande dal Molmenti in op. cit., parte 2.ª, presso la pag. 94: il M. offre inoltre sullo stesso o simile soggetto, le incisioni negli *Habiti* del Franco, la processione di Gentile Bellini alla Galleria (1496) e altre opere incise o dipinte.

(3) Veda i lussi veneziani ai banchetti di Paolo Veronese, soprattutto nelle Nozze di Cana al Louvre, dove lo sfarzo sembra essersi fermato col proposito di non abbandonare più il luogo delle nozze. Leggasi sopra i lussi di Venezia *L'istoria della pubblica e famosa entrata in Venezia del serenissimo Enrico III re di Francia e di Polonia* (Marsilio Della Croce, Venetia 1574) da cui si ricava l'ammirazione suscitata in cotal sovrano dalla visita all'Incantatrice, ove avrebbe voluto acquistare un sontuoso scettro d'oro che non poté avere, benchè il prezzo offerto s'elevasse ben alto, esposto, parmi, in quella pomposa *Ruga degli Orefici* di cui parla il Sansovino, luogo meraviglioso di ricchezza.

(4) Un ballo, coi suoi lussi, vedesi in un legno di Giacomo Franco incisore veneziano (XVI sec.) che porta la scritta: « Le feste e i balli che la Serenis. Repub. (di Venezia) suol fare », ecc. dove gli sfarzosi abiti delle dame, fiorati, ricamati e dei cavalieri coi calzon corti e lo spadino dal fodero amico, esprimono la ricchezza cinquecentesca di Venezia. E lo sfarzo di un matrimonio veneziano viene rappresentato in una incisione del Goltzius (1584). La veda in Müntz, op. cit., vol. III, p. 64 in un facsimile di tale incisione.

(5) *Lucrezia Borgia*, Stoccarda 1904, vol. II.

(6) *L'Art Ferrarais*, vol. I, p. 100 e seg.

(7) Narra il Fierens Gevaert, *Bruges*, p. 110 che in occasione delle fauste nozze di Carlo il Temerario con Margherita di York nel 1468. le feste incomparabili chiesero l'opera ad una quantità di pittori dei Paesi Bassi — dicono trecento — a capo dei quali stava il grande Ugo Van des Goes, il profondo pittore dell'Arcispedale di S. Maria Nuova a Firenze. Quest'esercito di artisti immaginò l'inimaginabile, così che un invitato inglese dichiarò di aver visto allora l'attrazione vivente delle meraviglie narrate su re Arturo e la Tavola Rotonda. Il lusso e la fantasia dei costumi, sorpassò ciò che i secoli precedenti avevano prodotto, e le feste si succedevano alle feste; onde gli orefici, i ricamatori, gli armaioli, i decoratori avevano trovato il loro paradiso. Nè il lusso era monopolizzato dalle Fiandre; le città della Francia, l'Inghilterra e la Germania erano vinte dalle stesse fantasie. dallo stesso sensualismo estetico, dalle stesse raffinatezze pompose.

(1) Calvi, *Bianca Maria Sforza Visconti*, Milano 1888.

del Rinascimento fu un vivaio di architetti, scultori e pittori: — il Brunelleschi, il Michelozzi, Luca della Robbia, il Verrocchio, Raffaello, Michelangiolo, Leonardo, il Sodoma, il Beccafumi, Giulio Romano, Giovanni da Udine, Pierin del Vaga, il Cellini, i Dossi, il Garofalo, il Bronzino, il Bacchiacca, Zorzi di Castelfranco, il Giambellino, il Rizzo il Pordenone, Bonifazio de' Pitati, Andrea Schiavone, Paolo Veronese, Iacopo Sansovino, Andrea Feltrini non posso empire questa e altre pagine, di artisti architetti scultori, pittori, che all'arte nell' industria volsero talora le loro cure. Persino la mente universale di Leonardo la quale si rivolse ad ogni ramo dell'arte, diè bellezza ad oggetti d'industria artistica. Le carte leonardesche conservate nei Musei o nelle Biblioteche, sono fiorite d'oggetti da Leonardo immaginati; e si nota che il Maestro fiorentino, abbandonato il campo teorico del disegno, dipinse alcune rotelle, le quali suscitarono la ammirazione dei contemporanei e ideò una lira d' argento bizzarramente lavorata a testa di cavallo la quale destò molta curiosità.

Non parlai di certe botteghe tenute da Maestri dell'arte in cui, come a Firenze avveniva presso Neri di Bicci (1419 ┼ 91), si pitturavano e si mettevano in oro gli intagli lignei, si colorivano le sculture, gli stemmi con tanto buon esito, che il Nostro aveva delle succursali fuori da Firenze: lo che novamente attesta l'amore all'arte nell'industria, ed esprime il lusso policromo che signoreggiava nel XV secolo.

Troviamo parecchi monaci nell'arte applicata, come ne esistettero architetti, scultori, pittori; così il Rinascimento vanta dei frati, specie domenicani, i quali lasciarono marcata orma sul nostro campo. Basta ricordare il rarissimo intarsiatore fra' Damiano da Bergamo Maestro nell'arte ai suoi compagni, fra' Bernardino, fra' Antonio Asinelli, fra' Antonio di Lunigiana; e basta rammentare fra' Guglielmo Marcillat inarrivabile nell'arte delle vetrate, a non indicare il valentissimo fonditore fra' Domenico Portigiani, e il beato Giacomo d'Ulma, laico del convento di S. Domenico a Bologna, de' primi nell'arte che innalzò al sommo il Marcillat (1). Nè cito i frati olivetani i quali dettero all' intaglio e all' intarsio dei Maestri insigni primeggiati da fra' Giovanni da Verona (n. 1456), il cui nome è gloria nazionale (2).

(1) Padre Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Firenze 1845.

(2) Vasari, op. ed. Milanesi, vol. V, *Commentario alla vita di fra' Giocondo* e *Arch. st. lomb.*, volume VII, fasc. I, p. 109 e seg.

Se volessi far nomi, troppo lungo mi trarrei; dovrei indicare fra' Bastiano da Rovigno (1420 ┼ 1505), fra' Raffaello da Brescia (1477 ┼ 1537), soprattutto il detto fra' Bastiano, che iniziò all'arte fra' Damiano, e chissà quanti altri frati i quali, pur non avendo toccato la sommità, sarebbe bene ch' io ricordassi; come sento l'obbligo di citare i monaci gesuati o ingesuati, specialisti nell'arte delle vetrate a Firenze, i quali, nella seconda metà del XV secolo, tennero nobil posto. Cito: fra' Paolino da Pistoia, fra' Bartolomeo da Siena, fra' Martino da Pisa, fra' Iacopo da Lucca, fra' Lanzillotti da Ferrara, fra' Niccolò da Milano, fra' Donato da Padova; lo che vuol mostrare che i frati ingesuati salirono ad eccellenza nell' arte delle vetrate traendo virtù e operosità a quest'arte da ogni regione italica (1).

Coll'incremento che attinsero da vari conventi ove paternamente coltivavansi le nostre arti, queste progredivano; e coi tanti monaci da me ricordati io vorrei discorrere sulle numerose famiglie d'artisti che l'arte coltivarono per tradizione, costituendo una specie d'eredità morale la quale passava da padre a figlio, da zio a nipote e si allargava sulla base dell'esperienza compiuta in famiglia. Alcune grandi dinastie d'intagliatori signoreggiano l'arte del legno nel Rinascimento: i del Tasso a Firenze (2), i Barili a Siena (3) presso i quali l'intaglio e l'intarsio crebbero a vantaggio incredibile dell'arte, e la famiglia di Baccio d'Agnolo a Firenze, quella de' Minella a Siena; e, in Lombardia, i Begni di Nembro con Alessandro Begni (fior. nel 1532) che da semplice falegname (*marangon*), come egli vien chiamato nei documenti, si inalzò ad intagliatore e intarsiatore superbo (4), e i celebri Zambelli, Fantoni, Capodiferro, famiglie di Maestri del legno bergamasche, da cui sorsero rappresentanti gloriosi (fra' Damiano da Bergamo) nella nostra arte, onorata da un albero genealogico che durò dei secoli (la famiglia Fantoni d'intagliatori, scultori, architetti, lavorò, instancabile, durante il XVI, XVII e XVIII secolo: di essa sarà detto trattando l'arte posteriore al Rinascimento nella quale i Fantoni emersero [5]): e la famiglia cre-

(1) Uccelli, *Il Convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati*, Firenze 1885, e *Arte e Storia* 1891, p. 21 e seg.

(2) Vasari, *Op. cit.*, ed Milanesi, vol. III, *Commentario alla vita di Benedetto da Maiano*, p. 347 e seg.

(3) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. IV parte terza del *Comentario alla vita di Raffaello*, pag. 409 e seg.

(4) Caffi, *I Begni di Nembro* (N. è borgata nel Bergamasco) in *Arte e Storia*, 1888, p. 52 e seg.

(5) Muzio, *Note e Ricordi dell'Esposizione d'Arte Sacra a Bergamo*. Bergamo, 1899.

monese del Sacca o Sacco (1), primeggiata da Paolo del Sacca († 1517 circa), e la famiglia emiliana dei da Baisio che Arduino da Baisio celebrò a Ferrara; e nel Veneto, cito i Mioni e Martini friulani, i famosi Canozzi o Genesini lendinaresi (2) e i Giolfino che da Piacenza si stabilirono a Verona, circa il 1418 (3) onorati da un Bartolomeo d'Antonio (1410 † 86) il quale esercitò l'intaglio circondato da ben sette figli abili nell'arte paterna: aggiungo le famiglie liguri dei Delfini e Borzone, poco note ma pur degne; la famiglia Maffei d'intarsiatori eugubini — oh l'eroica pazienza degli intarsiatori del Rinascimento! — e la famiglia Gili palermitana che durante il XVI secolo, soprattutto per merito del suo rappresentante principale Giovanni Gili († 1534), esercitò il primato a Palermo e in Sicilia nell'intaglio. Fuor dal legno si possono vedere pure, degli alberi d'arte dinastici molto fioriti: le famiglie de' celebri armaiuoli milanesi che nelle armi fecero la riputazione della metropoli lombarda, i Missaglia, i Negrolo, i Piccinino; la famiglia Turini d'orafi senesi (4) primeggiata dai due fratelli Giovanni (1384 ? † 1455) e Lorenzo (n. 1407 † ?); la famiglia Crivelli d'orafi milanesi, ove l'oreficeria, fu ereditaria durante un secolo; la famiglia de Roscetto d'orafi perugini, esaltata da Cesarino Roscetto; e la veneta famiglia de Cesarin orafi a Venezia. Perfino la famiglia del Cellini si nota: gli zii di Benvenuto, Baccio e Francesco (XV secolo), lavorarono l'avorio artisticamente; nè cito la famiglia Fontana di ceramisti e finalmente la celebre famiglia della Robbia la quale, benchè emerga sul campo della scultura, battè la via dell'arte nell'industria con nobilissimo modo (5).

L'estero non trovavasi in diverse condizioni; anche qui l'arte talora fu dinastica a beneficio di sè. Bastano due esempi efficacissimi: le famiglie dei Pénicaud e dei Limosin o Limosino a Limoges, che trassero alle più alte cime l'arte dello smalto in Francia (6).

L'arte del Rinascimento, non libera come quello del Medioevo, si svolse nelle botteghe finchè nelle scuole, non si oscurò di dottrinarismo; ciò si capisce, appena guardata la sorgente della nostra arte fatta più di sapienza che di emozione. Leonardo appare meno attraente nella ricerca delle formule alle quali il suo alto spirito volse spesso; le proporzioni del viso quelle del corpo umano, tuttociò non è fatto ad accendere le simpatie degli uomini liberi; e sebbene altri artisti si siano dati nel XVI secolo a questo giuoco di precisione applicato all'arte, nè l'autorità nè il numero mi intimidisce e mi obbliga a disdire quanto dichiarai (1). Questa mania nasconde l'anima dell'epoca che la vide crescere; così l'errore dei singoli si riversa tutta nel pensiero del Rinascimento che amò la copia non la creazione. Il confronto pertanto fra il modo educativo d'oggi e quello del Rinascimento suona male agli attuali sistemi; onde male si comparerebbero le scuole dello Squarcione a Padova, del Francia e del Costa a Bologna, la scuola ideata da Leonardo a Milano (se pur la ideò) colle attuali Accademie di Belle arti; e gli artisti del XV e XVI secolo, talora empirici spesso eclettici, furono tali come nell'epoca precedente, sospinti dall'anima, non da artifiziosa brama di maneggiar compassi, scarpelli, pennelli.

Così da giovani entravano nelle botteghe di orefice specie a Firenze (il Brunelleschi, Donatello, il Ghiberti, il Verrocchio, Luca della Robbia, Antonio del Pollaiolo, il Ghirlandaio esercitarono l'oreficeria) o di intagliatore (Bernardo di Venezia — esco un po' dalla mia epoca — (2) Giuliano e Benedetto da Maiano, Andrea Marchesi da Formigine, il Chimenti presente alla corte di Mattia Corvino, Andrea de Passeris di Torno) e a poco alla volta, o rapidamente, se la natura sospingeva forte, diventavano erettori di fabbriche, scultori di statue, pittori di pale, facendosi altresì raccoglitori d'anticaglie dove la possibilità economica non ostacolava il desiderio o il bisogno: desiderio di godère o bisogno di copiare (3).

Tale è la educazione dell'arte nel Rinascimento; perciò in notevol numero architetti, scultori, pittori, educati al lavorìo dell'oro, del legno, del bronzo erano capaci a ideare un medaglione e a eseguirlo, a disegnare un mobile e a fabbricarlo, a modellare un calamaio e a fonderlo: ecco perchè tuttociò pigliava forme

---

(1) Caffi, *Arch. st. lomb.*, 1879, p. 152 e segg e Courajod. *Docum. sur l'hist. des Arts et des Artistes à Crèmone,* Parigi, 1880.

(2) Caffi, *Dei Canozzi o Genesini lendinaresi,* Lendinara, 1878.

(3) Biadego, *Una famiglia d'artisti,* I Giolfino, Venezia 1894, pubblicato prima nella *Miscellanea della R. Deputaz. di Storia Patria* indi in volumetto separato.

(4) Vasari, *Opere* ed. Milanesi, vol. III, p. 303.

(5) Sui della Robbia esiste una estesa letteratura: nel mio paragrafo *Ceramica* sono citate varie opere.

(6) Il Labarte, nella sua *Hist. des arts ind.* cit. (II ed., vol. III) al capitolo *Ëmaillerie,* svolge ampiamente questo soggetto; singolarmente parla dei migliori smaltatori e cita molte opere pei raffronti.

---

(1) Le fantasie geometriche del Rinascimento spinsero Francesco di Giorgio Martini a cercare l'origine del capitello ionico. in una testa; e a cercare la relazione fra il corpo umano e la pianta d'una basilica cristiana.

(2) Su Bernardo da Venezia scrisse il Caffi, *Arch. st.* di Firenze, 1869, serie III, v. IX, p. II, e nella *Lombardia,* giornale di Milano 1868, n. 182.

(3) Lo Schlosser in *Jahrbuch der Kunsthistorischen*, 4 fas., 24 vol.. 1904. Tratta di alcune anticaglie della Collezione che Lorenzo Ghiberti possedette a Firenze: *Ueber einige Antiken Ghibertis*, indicata dal Vasari e dal Baldinucci.

d'arte, nelle mani di questi artefici - artisti (adopero tale curiosa locuzione per render più chiaro il mio concetto) a suprema compiacenza del Rinascimento.

Continuarono ad esistere le Corporazioni delle arti lo vedemmo; e sulla loro azione io qui non parlo, a non ripetere cose dette (1) nè sulle loro discipline, io parlo, o sui loro Statuti che facilitavano lo svolgimento dell'arte, essendo non infrequentemente severi, vessatori persino, coi non inscritti e ricolmi di garanzie verso gli inscritti (2). Però l'età fiorente delle Corporazioni è il XIII e XIV secolo: non corrisponde quindi ai secoli attuali, tanto meno al Cinquecento, in cui altre idee maturarono novelle energie e l'accademismo cominciò a comporre le sue dottrine fra mezzo una società più assetata di sapere che di originalità.

Furono essi, gli artisti, a farsi dottrinari, a turbare la libertà di scelta e di coscienza; e le opere didattiche dell'Alberti, del Ghiberti, di Pier della Francesca, del Filarete, del Cennini, del Vasari; le ricerche di Leonardo sulle proporzioni del corpo umano, se prospettano fedelmente le ragioni del tempo che le vide nascere e diffondere, dicono, ahimè!, che l'accademismo s'apriva e la libertà estetica si disponeva a andarsene (3).

Manco male: allora erano gli artisti che scrivevano non gli eruditi e i dilettanti come oggi si costuma; oggi in cui la storia delle arti soppiantò l'arte e la minuta ricerca fugò l'emozione.

Gli eruditi davano le tracce dei soggetti: Maturanzio dell' Università di Perugia aiutò il Perugino nella Sala del Cambio; il cardinale Piccolomini die' delle idee al Pintoricchio affrescante nella Libreria di Siena; Paolo Giovio dettò i soggetti a Andrea del Sarto, al Pontormo, al Franciabigio delle pitture di Poggio a Caiano, ed Isabella d'Este voleva che i pittori traducessero i suoi pensieri.

I soggetti furono mitologici, storici, di storia antica, ed allegorici; così Venere, Narciso, Persèo, Vulcano, s'incontrano sugli oggetti d'arte applicata in un alle immagini della storia greca e romana (1). Nè ciò esclude le scene contemporanee, le scene familiari, tanto meno i soggetti religiosi; ma la storia profana tende a trionfare soprattutto negli oggetti d'industria artistica. Questo campo s'onora d'audacie a cui il Medioevo non era affatto apparecchiato.

Le prime voci profane dell'arte si partono dai mobili, dagli oggetti d'oreficeria, e si affermano risolutamente nel XV secolo; chè, all'epoca del Gotico, echeggiarono nella vita, ma le voci del XIV secolo non sono quelle sicure e persuasive del Rinascimento.

La nudità trionfa nel XV e XVI secolo; nè poteva essere diverso se il paganesimo imperava. La scuola gotica, cristiana per eccellenza, studiò le pieghe; la nuova scuola, classica, studiò il nudo che animò statuaria e pittura, e il nudo corse sugli oggetti d'arte anche destinati al papato e alla Chiesa.

Passando ai temi puramente decorativi indico le grottesche le quali, nella nostra epoca, si svolsero di gran lèna dipinte o scolpite; dai marmi (fig. 1), alle pietre, ai legni, ai ferri, ai bronzi, alle argenterie, alle ceramiche, ai tessuti, ai ricami (tav. I e II) in imprecisabili fantasie. Sarebbe stato il Pintoricchio a ritrovar le grottesche secondo lo Schmarsow; costui ne avrebbe fatto uso nell'appartamento Borgia al Vaticano (1494 [2]) e questo sfaterebbe la vecchia persuasione, derivata dal Vasari, secondo la quale l'onore di tal ritrovamento andrebbe a Morto da Feltre (3). Il quale, smanioso di antichità, viste le fantasie ornamentali di cui si tratta, in pareti e vôlte, le rimise in uso, con plauso di tutti; e poichè se ne ritrovarono in gallerie sotterrane, o grotte che dir si vogliono, ciò diè il nome alle grottesche. L'epoca della presenza in Roma di Morto da Feltre, pertanto, corrisponde a quella del Pintoricchio e alle di lui pitture nel Vaticano, e poi (1497-98) nel Castello S. Angelo; perciò esisterebbe una relazione di tempo non creata a precisare facilmente la priorità d'una idea. Nè qui si ha il dovere di ricercare chi ha diritto a tale priorità, parendo meglio constatare che la risurrezione delle grottesche s'integra allo stile classico riammesso alla vita; quindi i primi che evo-

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, p. 323.

(2) La bibliografia dei principali Statuti fu ordinata dal Manzoni: *Bibliografia degli Statuti, Ordini e Leggi dei Municipi italiani*, Bologna 1876-79.

(3) In Lombardia il Foppa e lo Zenale si fecero trattatisti anche essi; i loro lavori sono perduti. Nel Veneto si stampò il *Sogno di Polifilo* opera celebre d'estetica di fra' Francesco Colonna (1433-1527) volta ad intensificare la propaganda verso la « santa antichità » ed opera acuta, fantasiosa, prolissa e bizzarra, illustrata e tradotta in varie lingue. L'autore della *Hypnerotomachia Poliphili* era un teologo, non un artista, come fra' Luca Pacioli, autore d'un famoso trattato *De Divinia Proportione*: perciò questi scrittori vennero esclusi dall'elenco degli artisti-trattatisti.

(1) D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali nel Medioevo e nel Rinascimento* in l'*Arte*, 1902, fasc. V, XII.

(2) *Ann. dei Musei di Berlino*, 1881, Bernardino Pintoricchio, a Roma, pagina 131-44.

(3) Su questo Morto da Feltre sorsero oggi dei dubbi: non si identificò bene nei documenti i quali indicano un Lorenzo Luzo da Feltre detto Zaroto o Zarotto pittore. Il Nostro sarebbesi chiamato Morto perchè smorto nel volto come appare da un suo ritratto agli Uffizi (autentico?) e il suo nome sarebbe Pietro non Lorenzo. Una nota storia d'amore che intreccia il nome di Morto da Feltre con Zorzi da Castelfranco è una fiaba.

carono di novo, le bellezze architettoniche della Classicità, necessariamente rievocarono le armonie ornamentali che tali bellezze completano o arricchiscono. Chè le grottesche non sono soltanto i pannelli in cui esili colonne, gracili cornici, nicchiette fiorite s'intrecciano a girali di foglie, putti volanti e svolazzi; sono ancor quelle che formano i candelabri infogliati o infiorati dei partimenti lignei nei mobili del Rinascimento; quelle delle armi, dei vasi, delle coppe, dei vassoi ceramici, dei tappeti, degli arazzi, delle coperte ricamate; sono quelle che si valgono della calligrafia ad abbellimento di cartelle targhe, commento espositivo a cose che voglionsi comunicare: (fig. 3).

Sarà superfluo il ripeterlo, ma io ripeto ugualmente che il Classico fu tardo a sostituire il Gotico, e il Quattrocento avanzato si fe' talora gotico da noi, specie nel Veneto, che col suo adorabile stile di transizione, disse elevate cose in onor dell'arte nazionale. Nel Veneto vissero p. es. i Canozzi, e questa aurea famiglia di Maestri del legno colorì talora il Gotico con accenti classici in pieno XV secolo: basta, per tutti, il coro di Lorenzo Canozzi al Santo di Padova il quale, incendiatosi nel 1748, oggi esiste solo in tenui ricordi, bastevoli ad essere citati testimoni in questo luogo e ad esonerarmi da altri confronti, i quali mi verrebbero suggeriti da lavori lignei e dall'argenterie.

ABCDE
FGHIK
LMNO
PQRST
VXYZ

Fig. 3. — Alfabeto di stile classico.

Il senso della pittoricità vive nell' epoca attuale ereditato dal Medioevo, derivato dall'uso del colore negli oggetti mobiliari e nei costumi personali. Si dipingevano i mobili, i rasi e broccati d'oro formavano cortine e drappeggi variopinti, le sete smaglianti componevano la veste d' ognuno che ciò appena potesse e le gemme scintillavano nelle loro luci. Con questo quadro che dovunque si vedeva, il senso della pittoricità si alimentò, e questo spiega il trionfo dell'arte che sta fuor dai quadri e dalle statue, l'arte nella vita che ci interessa sommamente.

Tutto dunque si dipingeva nel XV e XVI secolo e forse la pittura non godette mai tanto onore quanto in quest'epoca della storia. Sebastiano del Piombo diceva: « E credo, s'io vivo molto, non andrà troppo si vedrà dipinto ogni cosa » (1). Così la pittura formava il corredo d'ogni gentiluomo o almeno i costumi sospingevano ognuno che appena potesse, ad acquistare qualche pratica nel dipingere: ciò si raccoglie nel *Cortegiano*.

Due pittori veneziani del XV secolo, Gentile Bellini (nato 1426 † 1527) e Vittor Carpaccio, non di Capo d'Istria ma di Venezia ove sarebbe nato da una famiglia originaria dell' isola Mazzorbo (fior. nel 1490-1520), sono qui particolarmente cari: essi attinsero alla vita veneziana gli splendori della loro tavolozza e i loro quadri, sia che rappresentino i Miracoli della Croce, sia che effigino la Leggenda di S. Orsola, recano agli sudiosi un largo materiale di vesti, mobili, bronzi, utili alla ricostruzione della vita artistica veneziana nel Quattrocento. Ciò si vede fuor di Venezia a Firenze, guardando soprattutto Domenico Ghirlandaio e Andrea del Sarto; onde lo studio dell'arte nell'industria si anima nel pennello e talora nello scarpello dei Maestri antichi; perocchè i quadri dicono più degli oggetti d'arte collocati nei sepolcri della bellezza, nei molti, troppi Musei, ove gli stessi oggetti vegetano nella bugiarda ammirazione della gente.

Può capitare che lo stesso artista quattrocentesco, autore di un oggetto nel gusto classico, abbia dei lavori rispettosi della tradizione gotica. Fu osservato infatti che il Gotico, specialmente negli argenti, sorpassò i limiti cronologici anche a Firenze, dove il Classico imperò; e fu detta la ragione di questa insistenza alla tradizione medievale in pieno trionfo della Classicità. Le epoche di transizione si oscurano di tali incongruenze che dimostrano una timidezza

(1) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. V, p. 584.

la quale non onora gli artisti i quali ne sono padroneggiati. Direte: l'ambiente ciò giustifica. Sia. Ma l'artista nato, deve trionfare sull'ambiente, non deve ridursi a schiavitù; ed è preferibile chi resta fedele all'idee vecchie a chi accetta idee vecchie e nuove.

Il Quattrocento ha magrezza e gracilità di forme che il Classico del Cinquecento ignora, perchè il XV secolo dovette aderire all' influenza gotica che soltanto a poco a poco, abbandonò totalmente il campo della bellezza; così, parecchi oggetti quattrocenteschi sembrano ideati con pensiero gotico e vestiti con forme classiche, ma non tanto classiche da non vedersi la fatica di queste nell'adattarsi ai giuochi decorativi del loro proprio stile. Indicherò qualche esempio: si vedrà che la magrezza e gracilità consiste in uno sforzo d' eleganza, omaggio all' eleganza innata del Gotico amico delle forme slanciate, e consiste nella depressione di cornici e masse orizzontali sagomate. Il Classico puro tuttavia volge a larghezza più di quanto non si mostri talora nelle opere quattrocentesche; le quali, magre e sottili, associano all' esser loro una certa ingenuità onde il Medioevo, meglio del Rinascimento, conobbe il mistero. Credo che la spiegazione debba trovarsi nella tendenza marcata degli intellettuali d' oggi verso l'arte medievale, e nella stanchezza che il troppo esaltato Classico va suscitando all'anima presente, anelante ad emozioni forti che solo l'originalità produce. La irresolutezza è dannosa e indecorosa nella vita e nell'arte; e se nella vita agevola salti audaci ed imprese vantaggiose, nell'arte adduce alla ignobiltà.

Le regioni italiche non vissero tutte di vita propria nel Rinascimento; e la Sicilia, che vanta delle glorie estetiche nel Medioevo, fu assai diseredata durante l'epoca che si esplora. Il Rinascimento, osservammo, opera essenzialmente italiana, in Sicilia non potè fiorire per colpa delle signorie straniere; così l'isola,— chiuse le sue celebri fabbriche di tessuti, languenti le altre industrie d'arte, paralizzata l'attività locale nel XV e XVI secolo, — importò molto più che non esportasse materie di bellezza e di sontuosità. Firenze, Bologna, Venezia, a non dire Costantinopoli, Aleppo, Damasco, empirono i mercati siciliani di Palermo, Messina, Catania con ori, argenti, vesti, tessuti; e si parla spesso di oggetti personali ad attestare la ambizione, il lusso e la eleganza dei Siciliani.

L' Italia del Rinascimento fu un faro di coltura che irradiò sua luce al di là dalla Penisola: la Francia, soprattutto, rimase abbagliata allo splendore italico quattrocentesco e cinquecentesco; essa pareva disposta ad accogliere le influenze straniere, e la relazione della Francia colle scuole fiamminghe e tedesche, viva fino a metà del XV secolo, continuata poi, condusse gli artisti francesi a farsi plagiari di artisti non gallici più frequentemente che non si creda.

Quale rivelazione, per l' esercito francese di Carlo VIII, l'Italia quattrocentesca! (1). Il giovane monarca aveva pregustata la nostra arte a Lione, ove aveva ricevuto, dal cardinale della Rovere, in dono, un modello ligneo, *à la mode d'Ytalie*, di Giuliano da Sangallo. Ma un oggetto è un conto, il quadro dell'Italia un altro; e l'amore di Carlo VIII, verso la Classicità, andò crescendo mano mano che il re ammirava le bellezze della Penisola: così bastò un anno di soggiorno in Italia (dal sett. 1494 all'ottobre 1495) ad accendere il monarca francese, allo stile italiano; e la Francia diventò un satellite della Penisola. Cominciò dall'architettura: Carlo VIII volle abitare un palazzo il quale gli ricordasse le costruzioni italiane; e dall' architettura l' amore si estese agli oggetti d'arte ed all'invito di artisti italiani nel suolo francese: e benchè le ricerche moderne abbiano attenuata la operosità degli artisti italiani in Francia, pure essa ancor meraviglia. Fra' Giocondo, il Boccadoro (2) Guido Mazzoni recatisi in Francia, ivi restarono sino all' esaltazione regale di Francesco I: vent'anni vi restò Guido Mazzoni colla sua figliuola scultrice; vi stette il Primaticcio, il Rosso, Niccolò dell' Abate (3); vi stette Benedetto da Pistoia il quale cercò fortuna colà secondo il Vasari; e vi stettero i della Robbia — ramo della famosa famiglia fiorentina diffonditrice di ceramiche nel Paese del Palissy. — Leonardo, il Cellini, il Rosso, il Primaticcio, Benedetto Ghirlandaio fratello di Domenico, Andrea Solario, il Pacchiarotti, e vissero in Francia nel Cinquecento Pasio Gaggini, Francesco Laurana,

---

(1) Müntz, *La Renaissance en Italie et en France*, ecc., Parigi 1885. p. 504 e seg. Cf. anche il vol. cit. del Courajod, *La pènètration italienne* in *Leçons profèssèes à l'École du Louvre*, op. cit., vol. II, pagina 529 e *le Règne de Charles VIII*, vol. II, p. 617. Inutile ricordare l'op. cit. del Palustre sul Rinascimento.

(2) Al Boccadoro si assegnò la facciata dell'antico Hôtel di Ville di Parigi incendiato nel 1871. Questa tradizione è combattuta da M. Vachon e dal Palustre, che toglie al Boccadoro anche la chiesa di S. Eustacchio.

(3) Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des Rois de France*, Parigi 1900. L'A. indica il P. quale iniziatore del Rinascimento in Francia, tratta degli artisti italiani migrati nel suo Paese e dell'opera loro con speciale simpatia verso l'arte nostra, e si ferma sul Cellini, sul Rosso, su Niccolò dell'Abate.

Antonio della Porta d.° il Tamagnino, senza citare artisti minori i quali lavorarono in un certo tempo quasi esclusivamente per la Francia, come il nominato Laurana e Pietro da Milano, Spinello da Firenze, l' Anonimo italiano di Lione e di Borgogna, medaglisti, autori di piccoli bronzi iconografici, che risvegliano il pensiero sopra Giovanni Fouquet, artista insigne il quale, recandosi in Italia al tempo in cui il Filarete eseguiva le imposte di S. Pietro a Roma, (prima metà del XV secolo, giusto le ricerche del de Montaiglon negli *Archives de l' Art français*), portò nel suo Paese il seme dell'arte italica. I príncipi seguivano la moda: accennai Carlo VIII (di lui molto si parla trattando il nostro soggetto) ma Luigi XI fu vinto non poco dal gusto italiano; e sebbene il genio nostro sia stato onorato dalla Francia di Carlo VIII, Luigi XI vanta la sua parte di penetrazione italiana nel Paese di Giovanni Fouquet, e così Luigi XII ha diritti su ciò.

La Francia invero diè in quest' epoca dei Maestri d'arte all'Italia e col Belgio, l'arte delle vetrate del ricamo, degli arazzi, il nostro Paese deve parte ai Paesi francesi e fiamminghi: nè parlo d' oreficeria, alla cui esistenza italica contribuirono Maestri « sufficientissimi » francesi, fiamminghi e tedeschi, presenti nelle botteghe italiche quattrocentesche; contuttociò il concorso e l'efficacia del genio italico nel Rinascimento in Francia, non equivale al concorso e all' efficacia del genio francese all' istessa epoca in Italia. Non si presume però che il genio italico abbia portato il beneficio del sapere dovunque; anzi esso sviò tendenze, snaturò lo spirito nazionale, e recò ombra talora dove sfavillava la luce. In Francia la costruzione dei mobili, per esempio, non se ne avvantaggiò; lo che emerge limpidamente, in questo libro, dalla forza della ragione e dalla eloquenza dei modelli (1).

E dicasi di Mattia Corvino (1443 † 90) principe ungherese, tra i più aperti alle grazie della cultura, associato, nello spirito, al nostro Paese, istruito, innamorato dell' antichità romane; dicasi di Mattia Corvino il quale impiegò parecchi artisti italiani, e nel 1467 chiamò alla sua corte il bolognese Aristotele Fioravante che fu molto adoperato a Mosca, e il fiorentino Benedetto da Maiano, e il famoso Ammanatini d.° il Grasso legnaiolo, e il fiorentino Climenti di Leonardo Camicia (1435 † 1505?) legnaiolo, il quale eseguì molti disegni pel re, alla cui attività estetica si associa un altro fiorentino, Baccio Cellini, zio a Benvenuto, assistito dal fratello Francesco, nel 1480. L'anno avanti parecchi « legnaioli » fiorentini si impegnarono a recarsi a Buda, e questi sono: *Bartholomeus de Citto, Albizus Laurentii, Vectorius Petri, Simonis, Dominicus Dominici*, e vi si sarebbe condotto il famoso Caradosso, se Mattia Corvino non fosse morto prima che l' orefice lombardo si fosse potuto recar da lui (1). Non estendo le ricerche ad abbreviare; se l'estendessi troverei sui miei passi de' pittori come Masolino da Panicale, Filippino Lippi e ogni altro genere d'artisti, soprattutto fiorentini, emigrati in Ungheria, o lavoranti per il re, grazie anche all'appoggio di Filippo Scolari detto Pippo Spano, il cui nome evoca il gagliardo ritratto degli Uffizi, onore sommo d'Andrea del Castagno (2).

Anche la Spagna conobbe le virtù di Maestri italiani del Rinascimento: i Gaggini e i D'Aprile; e ricevette moltissime opere lignee, onde ivi molti edifici religiosi sono ornati di inquadrature d' organo, stalli, pulpiti. Nessuno studio generale su questa produzione fu tentato prima del 1900; tale studio oltre a indicare i lavori lignei più belli preciserebbe l'origine forestiera o nazionale di essa produzione, dovuta ad artisti italiani, fiamminghi, borgognoni e spagnoli (3).

Ci vuole un po' di buona volontà a unire in un fascio solo le forme d'arte appartenenti ai primi del XV secolo con quelle che appartengono alla metà del XVI secolo: si vede Michelangiolo in Jacopo della Quercia e in Donatello, ma l'architettura del Brunelleschi e del Bramante è diversa da quella di Galeazzo Alessi e di Michelangiolo; onde la timidezza e sudditanza dell' una, sebbene emerga dalla stessa origine a cui i Maestri appartenenti alla fine del Rinascimento debbono le loro forme vivaci, va considerata

(1) Bertolotti, *Artisti francesi in Roma* nei secoli XV, XVI e XVII e *Artisti Belgi ed Olandesi*, Roma 1886.

(1) Müntz. *La propagande de la Renaissance en Orient pendant le XV siècle* in *Gazette des Beaux Arts*, terzo periodo, vol. XII, p. 353 e seg., e vol. XIII, p. 105 e seg.: dello stesso l' *Orfèvrerie romaine* in *Gazette des Beaux Arts*, 1883, p. 421 e seg.

(2) Mattia Corvino ricevette da Filippino Lippi, secondo il Vasari, due pitture; due tavole rettangolari che appartennero, pare, a un cassone, rappresentanti l'adorazione del vitello d'oro e Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia. Ne parla il Phillips direttore della « Wallace Collection » di Londra nell' *Art Journal* gennaio 1906. In una l' A. vede il ritratto di Mattia Corvino.

(3) Rouanet, *La sculpture en bois au Musée de Valladolid*, Parigi 1900. Veramente questo non è che un saggio del grande lavoro di assieme che io sollecito da qualche studioso spagnolo, e contiene la biografia di tre artisti, Alonso Berruguete, Juan de Juni e Gregorio Hernandez, autori di lavori monumentali in legno della vecchia Castiglia, che vanno dal XVI al XVII secolo.

quasi a sè, grazie al genio di Michelangiolo che ruppe i vincoli colla Classicità creando un' arte la quale, pur restando classica nella sostanza, fu meglio preparata ad ubbidire a fantasie che il Classicismo non potè intieramente vincere.

Sta di fatto che i Quattrocenteschi, i Primitivi, seppero associare meglio il fattore realistico con quello dell'antichità; e i successori non conobbero ugualmente la legge dell'equilibrio, soprattutto gli architetti e gli artisti degli oggetti che derivano dall'architettura: costoro si sacrificarono al servilismo della tradizione, sotto la duplice influenza di ciò che vedevano a Roma e di ciò che leggevano in Vitruvio e nei divulgatori del trattatista romano.

Il quadro dell'operosità quattrocentesca e cinquecentesca devo dunque esporre qui, complessivamente, in ogni sua linea e in ogni suo colore; ma il lettore sa che potrei suddividere il piacere che può suscitare il quadro, almeno in tre momenti differenti, non potendosi ammettere che il Rinascimento, il quale si affermò ai primi del XV secolo e durò quasi un secolo e mezzo, siasi immobilizzato in un giuoco di linee e colori come se l'anima e il pensiero fossero insensibili ai fatti esteriori dell'esistenza.

Suddivisioni io non posso fare: ed il lettore dovrà un poco aiutarsi da sè, sopra le indicazioni sommarie ch'io gli offro.

Concludiamo: l'arte del Rinascimento per eccellenza è l'arte di nostra razza; essa, specchiandosi nel Classicismo, perdette la freschezza e la originalità della ispirazione e della forma, così non può essere l'arte da noi preferita. E poichè la nostra arte fu troppo esaltata, essa dovrà disporsi ad occupare meno interesse nel nostro spirito anelante a libertà. Le architetture e gli oggetti del Rinascimento non ci debbono intenerire soverchiamente; tuttociò ingombra persino la via alla aspirazione attuale che ama l'antico ma non ammette nessun vincolo.

§ 2.

Lavori di legno (1).

Un difetto dei mobili toscani, fiorentini o senesi del Rinascimento, sta in ciò che essi si materiano soverchiamente sulle norme dell'architettura lapidea (fig. 4): gli intagliatori francesi furono spesso meno architettonici dei nostri (fig. 5); ed io non so quanti tavolini italiani, quante panche, quante residenze lignee vidi, le quali potrebbero tradursi in marmo o in pietra, senza destare il dubbio che furono ideate ad essere fatte in legno. Generalmente questo difetto si estende a tutti i mobili nello stile che si studia, ma nella scuola toscana tocca il suo estremo limite. Nè questo si dice fissando la mente alla ricchezza degli ornati, i quali spesso si allargano doviziosamente su pilastri, fregi, cimase, inquadrature o specchiature di piedestalli, schienali e simili; si dice invece fissando la mente su quei mobili i quali, o non ricevettero o meno ricevettero le grazie degli ornati, composti soltanto da piani e da sagome: chè l'architettura, se deve ispirare un poco l'ebanista non deve trattenere a questo la mano o spingerlo a creazioni non confacentisi al legno. Le forme debbono sottoporsi alla natura del materiale che l'artefice adotta: quanto va per la pietra o il marmo, non va per il legno; e chi si ostini a trascurare tale distinzione si condanna ad essere giustamente colpito dalla critica.

Il Rinascimento mostrò qui la sua povertà; esso non poteva copiare i mobili latini perchè i Romani usarono specialmente i mobili di bronzo. Allora gli artisti del XV e XVI secolo, studiosi dell'architettura in pietra, tradussero in legno ciò che in legno non fu imaginato e fabbricarono, per esempio, dei tavolini di legno i quali sono la copia letterale di tavolini latini di marmo. Qualche esempio si vede nelle seguenti pagine.

Citai, a lato dei tavolini, delle panche e delle residenze perchè questo genere di mobili dimostra, in somma misura, il difetto da me indicato.

---

(1) Marchese, *Memorie dei più insigni pittori e architetti domenicani*, Firenze 1854. Vi si leggono notizie di intagliatori e intarsiatori. — Caffi, *Sulla scultura in legno in Italia dal risorgimento dell'arte* in *Politecnico*, Milano 1861, p. 636 e seg. — Varni, *Delle arti della tarsia e dell'intaglio in Italia e specialmente del coro di S. Lorenzo in Genova*, Genova 1869. — Finocchietti, *Sulla scultura e tarsia in legno dai più lontani tempi ad oggi*, Firenze 1873. — Jacquemart, *Histoire du mobilier*, Parigi, 1876. — De Chapeaux, *Le Meuble*, Parigi 1885. — Erculei, *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e d'intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma*, Roma 1885. — Lacher, *Mustergiltige Holzintarsien der Deutschen Renaissance aus dem sechzehnten u. siebzehnten Jahrh.* (XVI-XVII sec.), Lipsia 1889. Può essere utile pei cfr. — Bode, *Die Italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Lipsia 1905. Piccola monografia, assai illustrata, con monumenti lignei meno noti specialmente del *Kunstgewerbe Museum* di Berlino, nel *Kaiser Friedrich Museum*, nel *South Kensington Museum* di Londra, nella *Raccolta Bardini* di Firenze, ecc. — Metman e Brière, *Le Bois*, Parigi 1905. — *Les Arts du Bois*: raccolta di vecchi disegni, soprattutto modelli francesi, senza data ed un po' vecchia. — Meyer, *Tafeln zur Geschichte der Möbelformen*, Lipsia senza data ma recente. La pubblicazione è divisa a serie: sedie, casse, tavolini, ecc. Il Museo imperator Federico di Berlino, contiene vari mobili del Rinascimento italiano; alcuni furono pubblicati dal Bode nel suo volume sopraccennato *Die Italienischen Hausmöbel*, ecc. — Emilio Peyre donò ai nostri giorni al Museo delle Arti Decorative a Parigi, una collezione di legni scolpiti, relativi a vari stili nell'arte dell' intaglio. Molti appartengono alla Francia, un certo numero alla Italia, Spagna e Alemagna.

Si esalta la correttezza architettonica dei mobili toscani, fiorentini o senesi, e talora la sobrietà anche là dove l'intaglio riveste sagome e specchiature (tanto la giusta disposizione degli ornati sta lungi dall'idea di sfarzi che corrispondono a varietà), ma tanta sobrietà deve riputarsi meno adatta ad essere materiata nel legno, il quale vuole una linea diversa da quella che onora le architetture del Brunelleschi, dell'Alberti, del Michelozzi e dei loro seguaci.

Non si afferma, tuttavia, che i mobili del Rinascimento manchino del loro linguaggio o di voci che sono ad essi proprie, a motivo del largo uso che se

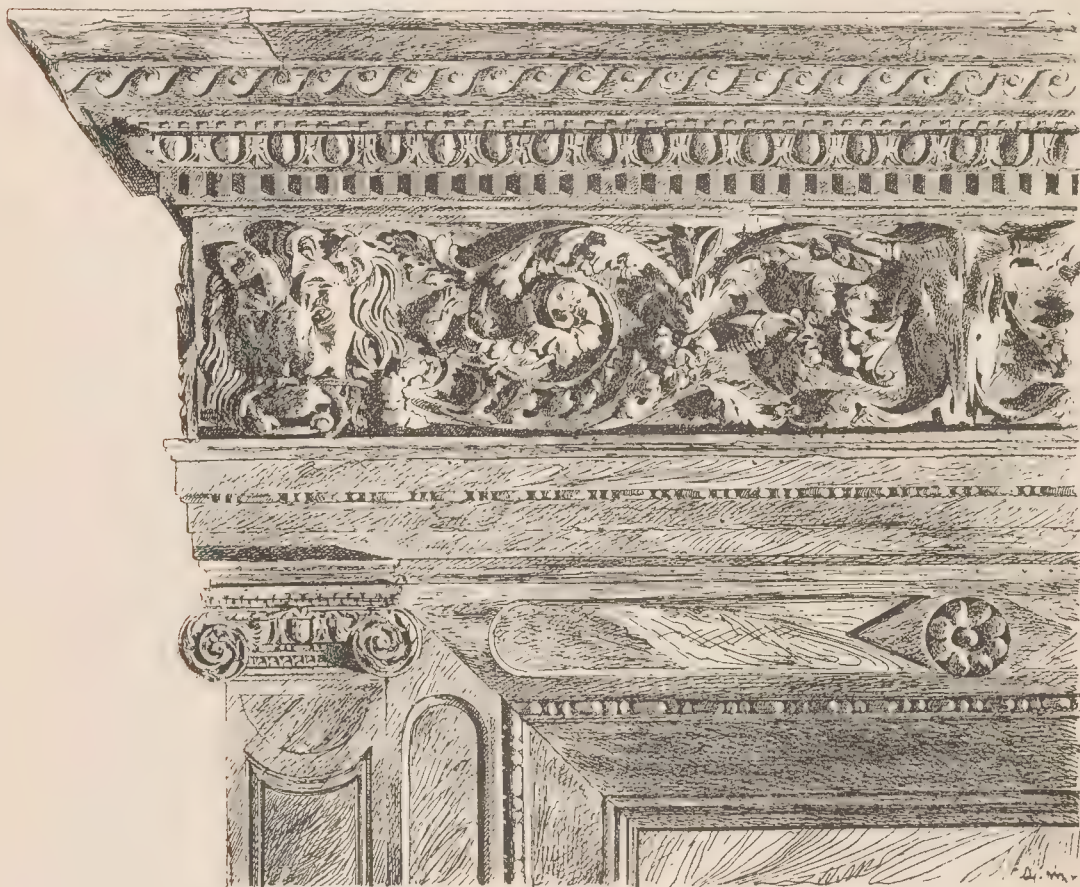



Fig. 4. — *Parma.* Cornice di un armadio nel Museo (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

ne fece; così estendendo lo sguardo al di là dal campo toscano ricorrono, sui mobili del Rinascimento, certe sagome, certi intagli, a formare sostanza del tema decorativo mobiliare. Ad esempio le baccellature: esse abbelliscono la base e si estendono sulla cimasa dei mobili, soprattutto trattandosi di armadi a due corpi uno sopra all'altro. Tali baccellature hanno aspetto di forza, conveniente alla base dei mobili, di cui formano un *leit motiv* che finisce a stancare. Un'altra sagoma ed un altro intaglio molto ripetuto, è il becco di civetta associato a piccole modinature per inquadrare pannelli; esso viene scolpito a incisioni rette, equidistanti, con un vuoto semilunare nel mezzo di ogni partimento od a foglie stilizzate rapide di esecuzione e larghe di effetto. Nè dico delle cariatidi le quali popolano inusitatamente i nostri mobili, ora sole ora

accompagnate e soprammesse (1), — nessun intagliatore fece tanto uso di questo elemento decorativo, quanto l'intagliatore del Rinascimento, specialmente del Cinquecento; — neanche dico dell'immenso concorso di teste leonine a formare centro di pannelli, cimasa di pilastri, la base e persino le maniglie a mobili; così taccio sopra le zampe unghiate più usate dall'intagliatore del XV e XVI secolo che i vasi a Samo.

Questi motivi ricorrenti, concorrono largamente a imprimere alla nostra mobilia il suo stile; e non esiste attento osservatore al quale sia sfuggito quanto qui si avverte.

Le teste leonine si trovano dappertutto; e gli artisti cinquecenteschi, anche non italiani, usarono comporre fregi e pilastri con figure unite a due a due, abbracciantisi o respingentisi, in vari gruppi, uno sopra l'altro, od uno allato dell'altro, con poco spazio vuoto fra i gruppi; e usarono delle mezze figure barbute sghignazzanti in modo stravagante e altre fantasticherie. Però mai la figura fece far tanta brutta figura, quanto ciò avvenne agli intagliatori cinquecenteschi, i quali usarono scolpire delle immagini quasi a scoprire la loro incompetenza nella scultura figurativa. Tale tradizione di povertà continuò nel tempo e continua; e sebbene le figure dei mobili debbano avere espressione esclusivamente decorativa, troppo spesso la costruzione loro sta sotto ogni ragione di buon diritto: lo che si nota in omaggio alla verità.

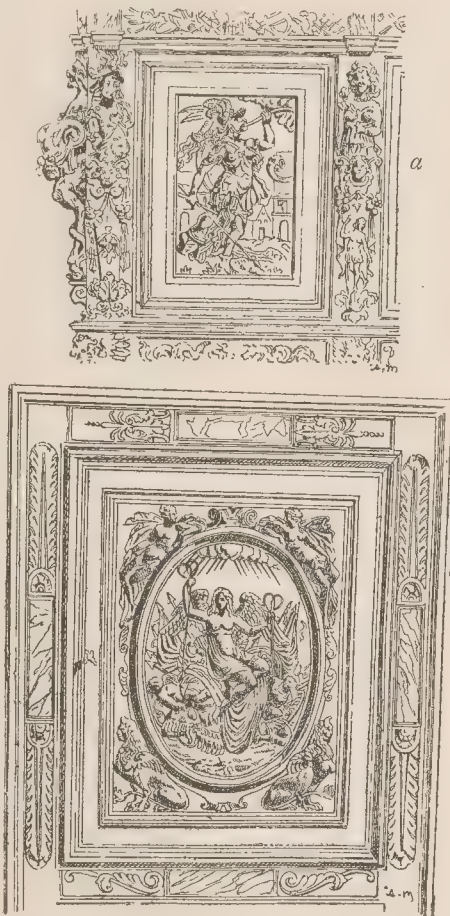
Fig. 5. — *Parigi*. Pannelli di armadi: *a*, nel Louvre; *b*, nella Collezione Bonnaffè.

Intanto giova tener presente il tributo figurativo nella mobilia del Rinascimento, cinquecentesco soprattutto, e l'abbondanza delle immagini appaiate, sovente seminude, roba di bottega, non di arte, diffuse a sazietà quasi ritornelli seccanti e pesanti su casse, credenze, armadi, temi soliti agli intagliatori della presente epoca.

Fra gli ornamenti propri ai nostri mobili bisogna mettere, colle baccellature, un motivo che deriva dall'ornamento architettonico, e svolge delle piccole volute le quali si rincorrono, rovesce e dritte, formanti una simmetria. Esso si distende lungo le fasce agli angoli, riceve, sovrasmessa, una foglia od una squametta e si ripete noiosamente, sulla sezione curva delle fascie. Così ivi l'effetto deriva non tanto dalla massa quanto dal particolare: la massa ha sempre in iscuro un lato della fascia, le parti, a motivo delle curve, sono scherzosamente lavorate dalla luce; e basta una di queste fasce, con poche sagome, a comporre la decorazione d'una cassetta o quella dei pannelli d'una credenza. Questo s'indica a norma di coloro i quali intendono di cogliere le principali caratteristiche dello stile che ora si studia.

Un punto notevole dell'operosità lignea all'epoca che ci concerne è la statuaria, la quale ricevette forte stimolo a prodursi, specialmente dalla Chiesa che l'adoperò con certa larghezza specie in quei luoghi, a Napoli e nei paesi meridionali, dove si coltivò con fervore, nelle Chiese e nei Palazzi, l'uso del presepe natalizio.

Molte statue e molti busti lignei raccolse la Esposizione di lavori in legno tenutasi a Roma nel 1885 (1); e qui, a mostrare l'incremento di tale statuaria si

(1) Sono grandiose e muscolose queste cariatidi che pubblico (fig. 6) Santamore e Melantone, celeberrimi eresiarchi. Ornamento alla soppressa chiesa di S. Giovanni Pedemonte, nei sobborghi di Como, distrutta nel 1814, sorreggevano, pare, una loggia sopra il sepolcro del beato Pagano di Lecco: recano le date (sono quattro le cariatidi) 1525. 1530, 1534, 1550; e, passate da più d'un proprietario, finirono in una villa Coduri a Brugnago in quel di Capiago. Misurano circa 2 metri ognuna e sono sculture di notevole interesse, poco note.

(1) Erculei, *Catalogo cit.*

ricorda Giuliano da Maiano autore di sottili putti con festoni nella sagrestia S. Maria del Fiore a Firenze, e si ricorda Desiderio da Settignano scultore di un angelo ligneo nella cappella Brancacci nel Carmine a Firenze (non esiste più), soprattutto vuolsi precisare l'opera lignea di Jacopo della Quercia. Questi, in cotal genere di scultura cominciò a farsi valere; ed appartiene ai suoi giovani anni una « capanna in legname » da lui eseguita colla statua di Giovanni d'Azzo Ubaldini, capitano nell'esercito senese, di cui parla il Vasari: il quale dichiara che questa statua « a cavallo maggiore del vivo » era « fatta con molto giudizio e con invenzione ». Così Jacopo si qualificava « intagliatore e maestro di lavori in marmo »; e nel suo primo titolo si rivelò solennemente alla Mostra senese del 1904, in cui emerse un gruppo di statue lignee meravigliose: il gruppo della Vergine col putto in piedi e quattro statue, il Battista e i Santi Bartolomeo, Paolo e Antonio (1). Queste statue, appartenenti alla chiesa di S. Martino in Siena, sono modelli di sapienza scultoria: e se la Mostra di Siena, che pure nella statuaria lignea mise in luce varie opere (anche S. Nicolò da Bari già nella chiesa di S. Niccolò in Sasso ora delle Scuole Leopoldine, sente l'arte del nostro Maestro), non fosse stata utile ad altro, il gruppo che qui si magnifica, e prima della Mostra niuno magnificò, basterebbe a lumeggiare la Mostra senese.

Il seme gettato a Siena da Jacopo della Quercia produsse buoni frutti; esso fra altri creò Pietro Giovanni e Antonio Minella i quali talora assistettero il Maestro, e comunque tennero in alto la bellezza da lui scoperta trapassata ad Antonio Barili il quale diè ad essa la espressione de' tempi rinnovellati: il Barili trattò sapientemente la figura. Siena pertanto, benchè possedesse dei Maestri in tal genere (anche il Vecchietta scolpì il legno [2]) nel 1420 si rivolgeva, a un Alberto di Betto da Assisi, volendo quattro statue lignee per la Cappella del Crocifisso nel Duomo.

La pittura sui mobili del Rinascimento fu più estesa di quanto si credette; e si nota che Dello Delli (1404 † dopo il 1463) si formò una riputazione come pittore di mobili. Egli dipinse tra altro, per Giovanni dei Medici un fornimento completo d'una camera che destò l'ammirazione degli intelligenti; il giovinetto Donatello l'avrebbe aiutato, modellando in stucco, gesso, colla, e matton pesto, diversi soggetti e ornamenti che si associarono alle pitture. Il Cennini parla sul come debbonsi condurre tali opere; perfino il famoso prospettico Paolo Uccello, pittore fiorentino (1397 † 1475) si occupò alla pittura di mobili; e, nel XVI secolo Firenze era straricca di tavole, specialmente prospettiche, di cotal Maestro, spalliere da letto e altre piccole cose: «vani di lettucci e altre piccole cose » scrive il Vasari (1).

Il concorso della pittura sui mobili del Rinascimento si valutò poco finora, anche a motivo d'una naturale avversione al colore, penetrata nei costumi attuali.

Dipinsero mobili in Toscana cassoni, cofani, spalliere di letti, sportelli e parapetti d'organo, insegno, targhe, scudi: Paolo Uccello (1396 † 1475), Dello Delli (1404 † 66), Benozzo Gozzoli (1420 † dopo il 97), Francesco Stefano detto Pesellino (1422 † 57), Luca Signorelli (verso 1441 † 1523), Sandro Botticelli (1446 † 1510), Filippino Lippi (1457 o 58 † 1504), Pier di Cosimo (1462 † 1521). E nel Cinquecento, seguitarono tal costume a Firenze: Francesco Granacci (1477 † 1543), Andrea del Sarto (1486 † 1531), Jacopo Carrucci detto il Pontormo (1493 † 1558), Francesco Ubertini detto il Bachiacca (1494 † 1557), Francesco Franciabigio (1482 † 1525). E a Siena: il Sodoma (1477 † 1549) dipinse delle testate di bare popolandole d'imagini a tempera; e a Venezia Gentile Bellini (c. 1426 † 1507) pitturò sportelli da organo e Giorgione (1478 † 1511) avrebbe dipinto un Mosè (dato che il quadro sia suo, del che dubito), ora ai Pitti, ornamento d'un mobile; e, comunque Giorgione dipinse armadi, casse, spalliere di letto ispirandosi ad Ovidio, Bonifacio de' Pitati (1487 † 1533) lo stesso, Andrea Schiavone (1522 † 82), ancora a Venezia, ugualmente, — ciò si raccoglie dal Ridolfi (2), — e persino il Giambellino (circa 1428 † 1516) dipinse mobili: (un « restello » pitturato « da Zuan belino » trovavasi presso Vincenzo Catena). Inoltre i mobili del Rinascimento preparati al colore dal pubblico desiderio quando non furono storiati, furono dorati; e

---

(1) Riprodotte in *Catalogo della Mostra dell' antica Arte Senese*, fra le pagg. 168-69.

(2) Ricordo due statue a Narni. Una nel Duomo (un S. Antonio Abate, firmata, un' altra in S. Bernardino (un S. Bernardino) pure firmata.

(1) Vasari, *Opere*, ediz. Milanesi. vol. II, p. 150. « Il Vasari, a pro« posito di questo pittore e di questi stucchi scrive: « E perchè di « queste cose vecchie è ben fatto serbare qualche memoria, nel pa« lazzo del signor duca Cosimo ne ho fatte conservare alcune e di « mano propria di Dello; dove sono e saranno sempre degne di es« sere considerate ». Oggi però « di queste cose » non si ha a Firenze alcun ricordo, Op. e vol. cit., p. 150.

(2) Il Ridolfi *Meraviglie dell'arte*, Vol. I, pp. 124-320, 384, nota 2

l'oro e l'azzurro essi ricevettero come i mobili di stile gotico. A Firenze era in auge, nel XV secolo, la bottega di Neri di Bicci dove si colorivano e doravano i mobili; questo accennai.

Smentito l'errore che Dello Delli abbia inventato la pittura sui mobili (1), si osserva che essa va lontana quanto il pensiero dell'arte: gli Egiziani pitturarono vivacemente il legno non meno degli Italiani del Medioevo che amarono i mobili policromi.

Nacque l'errore dall' ignoranza sopra l'arte medioeva; e poichè assieme con Dello, artista fiorentino, si scopersero parecchi Maestri che allietarono col loro pennello la bellezza dei mobili, la storia agevolmente si corresse.

Forse il Rinascimento contribuì a diffondere l'uso di storiare i mobili al luogo di colorirli: questa opinione senza difficoltà ammetto, benchè sia noto che anche il Gotico, desiderò i mobili coloriti ed amò ancora quelli storiati. Sta difatti che Dello dipinse storie di amore e di cavalleria sui cassoni, sui cofani, sulle spalliere dei letti, e tolse da tale esercizio singolar nominanza.

La pastiglia continuò pure nel Rinascimento a fiorire con tenui rilievi, cassoni, cofani, scrigni, cornici (2), e svolse, come nel Medioevo, motivi ornamentali, narrò fatti di amore o di guerra, di santi o di diavoli, con figure nude o panneggiate, moventesi in ambienti decorati, fra alberi e prati colorati e dorati. Ma il Rinascimento trasse motivo da tutto (3), e ogni fantasia, ogni tecnica propria al Medioevo adottò. Noto: le semplici punteggiature o sgubbiature svolgenti linee rette, rose, quadri, rombi, greche, giràli, meandri che servono a un effetto d'arte sui mobili del Rinascimento. E quanti sgabelli ricevettero il solo tributo d'arte decorativa che deriva da questo mezzo semplice a conseguire originalità e genialità! Tali punteggiature messe contro luce portano a ciò che il chiaro si avviva di contro lo scuro, e l'effetto marcato sorride allo sguardo. Gli è un mezzo di colore anche questo (4).

La carta colorata fu pure elemento decorativo usato dal Rinascimento sui lavori lignei; essa si appiccicava, e certi esempi dicono che la resistenza va al di là di quanto ragionevolmente si può stimare. Un soffitto a Milano nella casa Borromeo da me altrove disegnato, ne lo prova (1); ma lo prova ancora meglio una cattedra lignea posseduta dai Bagatti Valsecchi a Milano. Colorita sul davanti, la coloritura fu ritoccata e conserva sui fianchi le antiche decorazioni policrome di carta; motivi geometrici, a rombi, a quadri che si uniscono e s'intrecciano con qualche garbo.

Fig. 6. — *Como* (sobborghi). Cariatidi nella chiesa soppressa di S. Giovanni Pedemonte, ora in una villa di Brugnago in quel di Capiago.

La pittura sui mobili dovunque era accetta nel Rinascimento; e se a Firenze e in Toscana era tenuta in onore, lo era a Venezia e a Ferrara, dove l'infelice Parisina d'Este offriva alle sue donzelle, recantisi a marito, dei cofani dipinti da Giovanni della Gabella (1422-24) (2): e a Padova si parla di scultori di cofani nella Corporazione omonima (3).

La pittura, oltre ai mobili domestici, si volse persino alle bare come ne insegna il Sodoma; s'estese ai carri come oggi dura in Toscana e in Sicilia, e si allargò alle statue: (il Vecchietta [1410 † 80] artista eminente dello Stato senese dianzi accennato, che ritroveremo, si occupò a colorire statue e nel 1439 coloriva le statue lignee dell'Annunziata e dell'Angelo per l'altar maggiore nel Duomo di Siena [4]).

---

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, p. 325.

(2) Crane, *Notes on early italian gesso work*, in *the Magazine of Fine Arts*. 1906, p. 187. Molte riproduzioni di bei cassoni italiani con ornamenti e figure di pastiglia.

(3) *Arte nell'Industria*, vol. I, p. 329 e seg. Vi si parla sull'origine e la composizione della pastiglia. A Napoli si parla, nel XV secolo di mobili in «pasta d'ambla» evidentemente coperti da questa pasta. Nel 1485 e nel 1491, i reali d'Aragona inviavano al re di Francia due casse: «lavorate d'ambla, oro et aczulo ed altri simili culuri: con di- «vise reali et multe figure et lavoro sottile».

(4) Tale graffito, a punti, adduce anche a ciò che le immagini emergono sul fondo, lisce, essendo quello punteggiato. Vidi poco fa una cassettina cinquecentesca su cui tre angioli in ginocchio, formano il pannello della parte principale, e gli angioli staccano pochissimo sul fondo granulato a dare spicco alle immagini lisce. In tal caso, pare, si tratta di un lavoro preparatorio a ricevere un mastice o un intaglio.

(1) *Ornamento nell'Architettura*, vol. II, fig. 162.

(2) Venturi, *I primordi del Rinascimento a Ferrara*. Torino 1884, pagina 9.

(3) Gaye, *Carteggio*, vol. II, pp. 44-45.

(4) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. IV, p. 87.

Si pitturarono anche i cocchi e i carri, avvertii, nel XV secolo: il Marcotti notò « una carretta a quattro ruote » che si tira con due o con quattro cavalli, dipinta e « gentile nel modo che l'usano in Lombardia » (1). Dei carri dipinti si trovano guardando quadri e sfogliando incisioni; nè accenno le galee e le navi colorite di cui citerò qualche esempio (2).

L'arte lignea nel Rinascimento, sviluppò l'intarsio in figure, prospetti e ornati (tav. III), grazie soprattutto a fra' Giovanni da Verona (architetture) a fra' Damiano da Bergamo (figure) e ai discepoli rispettivi (3). Prima del Rinascimento, raramente l'intarsio ligneo fu più che una copia di temi geometrici i quali, nei marmi, trovarono loro esimi artefici i Còsmati di Roma, i Ranuccio, i Vassalletto e i Pietro de Maria: nel XV e XVI secolo l'intarsio, invece, si estese alla rappresentazione di scene figurative, di vedute stradali, casamenti di ogni sorta, persino animati da macchiette, come se l'intarsio ligneo potesse competere al pennello gli effetti del vero, nel colore e negli sbalzi dei piani. Sia vanità, presunzione o desio di nuove bellezze, sta che tale intarsio difficilmente esula dalle opere monumentali che il legno eternò nel Rinascimento. Di solito l' intagliatore fu anche intarsiatore, e si obbligò a conoscere l'architettura sospinto dalla prospettiva che doveva possedere alla ideazione di scene figurative, di vedute stradali, di casamenti ove sceneggia non tanto la prospettiva lineare quanto l'aerea.

Variante inconsueta all' intarsiatore del Rinascimento, ecco l'imitazione dei tessuti; e il coro di S. Maria delle Grazie a Milano, offre pregevole tributo di intarsi a questa variante (fig. 7).

Più abbondantemente degli intarsiatori gotici, quelli del Rinascimento cosparsero d' intarsi ornamentali e figurativi pannelli lignei d'ogni misura, da quelli nei cori monumentali agli intarsi nei cassoni e cofani: tal largo uso dell' intarsio, giova all' effetto dei mobili tanto più quando i mobili non si accendono a policromia artificiale.

A fra' Giovanni da Verona il Vasari attribuisce l'onore di aver migliorato l'intarsio, scoprendo nuovi colori con acque e tinte bollite e olii penetrativi: può darsi che il biografo aretino dia qui una notizia esatta (1). Ad ogni modo questo monaco nativo di Verona (1456? † 1525), condottosi a Montoliveto di Chiusuri in quel di Siena, indossò l'abito di religioso nel 1476, e nel 1480 trovavasi nel convento di S. Elena, nell'isoletta omonima presso Venezia ove conosciuto fra Bastiano da Rovigno, laico schiavone (2), chiese a questi l'insegnamento che lo trasse a altissima nominanza. Fra' Giovanni, oltrechè il grande Maestro nel lavorìo del legname che fu, coltivò la miniatura, la fusione dei metalli, e l'architettura, e fu operosissimo qual Maestro di legname a Siena, a Venezia, a Roma, a Napoli, a Verona lavorando assiduamente a crearsi la fama che gode.

Non può essere confuso l' intarsio pittorico, con quello geometrico (tav. IV e V), il quale fu pure in auge nel Rinascimento, e l'Italia gotica non ignorò (3); è necessario, tuttavia, ricordare che l'intarsio geometrico, a musaico, noto agli Orientali, detto da noi alla certosina, per la eroica pazienza che chiede ai suoi artefici, visse largamente nel Rinascimento: ed esso intarsio, simmetrico, a pezzetti di legno, in colore, a pezzetti di osso, madreperla, avorio, svolgente stelle e motivi geometrici, caro alla Lombardia ove godette un po' di nominanza ancora ai giorni nostri, esso intarsio — dico — produsse un'infinità di piccoli mobili, scrigni, cofanetti, scatole, sgabelli, cassoni e s'intrecciò, qualche volta, alla tarsia pittorica in solenni opere come i cori delle chiese. Ma ben altra bravura occorre a trattare l'intarsio pittorico: quello geometrico vuole sgobbo non genio, ed una grande monotonia vela i prodotti suoi.

Firenze e Siena padroneggiarono due scuole d'intaglio che formano una delle glorie più fulgide all'arte nell'industria; allato di tali città, sacre all'intaglio, emerge Bergamo (citai varie famiglie bergamasche di Maestri d'arte lignea) patria al famoso fra' Damiano e al fratello di lui M. Stefano de Zambelli (4) autore dello splendido coro di S. Pietro a

---

(1) *Un Mercante fiorentino,* cit., p. 78.

(2) *L'Hypnerotomachia di Poliphilo* (1499). La geniale abitudine della pittura sui carri è rimasta alla Sicilia oggi: in Toscana la pittura si limita a dei busti d'imagini sopra i carri dei contadini, in Sicilia tratta invece storie ricche di pensiero e di imagini.

Nello studio delle arti applicate, avvertii, bisogna basarsi anche sui dipinti: in fatti di carri, invito il lettore a vedere un affresco scoperto a Venezia, nella chiesa dei Frari in quest'ultimi anni, sopra il monumento di Iacopo Marcello. L'affresco rappresenta il carro trionfale e funebre, allo stesso tempo, del generale morto sulla sua nave davanti la città conquistata: è una composizione d'una singolare ricèrcatezza, con una grande urna circondata da prigionieri.

(3) Meurer, *Italienische Flachornamente,* Karlsruhe. Senza data ma un po' vecchio. Contiene grandi tavole a sepia d'intarsi italici.

(1) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol I, cap. XVII, *Della Pittura.* — Franco, *Di fra' Giovanni da Verona e delle sue Opere,* Verona 1862 e Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. V, p. 335 e seg.

(2) Tedeschi, *Fra' Sebastiano da Rovigno*

(3) *Arte nell'Industria* vol. I, p. 325.

(4) Tassi, *Vita di Fra' Damiano da Bergamo* Bergamo e Marchese, op. cit., libro III, cap. XIII.

Perugia; e con Bergamo la Lombardia vanta un albero onusto di rami sul territorio della bellezza lignea del Rinascimento, che vedrà il lettore se ha pazienza di seguirmi.

A Firenze e a Siena notansi de' Maestri insigni, cultori fervidi d'arte lignea; ed io nominai la famiglia del Tasso culminante nell'intaglio nazionale originaria di S. Gervasio, villaggio a pochi passi dalla porta a Pinti a Firenze; e Firenze essa abitò e ivi vari Maestri della famiglia morirono ricevendo sepoltura nella chiesa di S. Ambrogio, ove ebbero la loro tomba Andrea del Verrocchio, Simone del Pollaiolo e Francesco Granacci.

Clemente di Francesco del Tasso (1430 † 1516), il primo intagliatore di sua famiglia ad apparire nell'arte, si mostra nel 1483-84 autore di una graticola lignea alla Cappella di S. Lorenzo in S. Ambrogio a Firenze, d'un dossale per altare colla predella e d'un tabernacolo nella stessa chiesa, Cappella del Miracolo; si ha inoltre notizia che nel 1488 egli eseguì il coro alla Cappella Minerbetti in S. Pancrazio, ma si capisce che avanti questi lavori Clemente (o Chimenti) eseguì altre cose di cui io non rendo conto, perch questo non parmi luogo adatto a indicare partitamente l'opera dei Maestri i quali vado nominando. Qui occorre segnalare piuttosto la estesa dinastia dei Tasso: Clemente ebbe due figliuoli Leonardo (1475 † 1500) e Zanobi (1469 † 1511), i quali attesero alla scultura che Benedetto da Maiano e Andrea Sansovino loro insegnò, ed ebbe due fratelli Domenico (1440 † 1508) e Cervagio (1450 † ?) bravi intagliatori, e il primo, Domenico, insegnò l'arte ai suoi tre figliuoli Chimenti († 1525), Francesco (1463 † 1519), Marco (n. 1465), sulle cui opere dovrò parlare. La dinastia lungi dal finir qui, s'inalza a Giovanni Battista del Tasso o Maestro Tasso (1500 † 55), figliuolo di Marco intagliatore e architetto, il quale condusse l'onor di sua famiglia agli estremi fastigi. Gio. Battista del Tasso lavorò per Andrea Doria a Genova, lavorò per Venezia, e il suo nome fu salutato come quello di un Maestro celebratissimo; egli esercitò anche l'architettura (la sua bravura in quest' arte viene dimostrata dalla Loggia del Mercato Nuovo a Firenze), e fu padre di tre figli Domenico, Filippo e Marco, i quali esercitarono l'intaglio. Avrò finito coi del Tasso, pronunciato il nome dei due fratelli, figli del nominato Cervagio, Michele intagliatore (1477 † 1527) e Giuliano scultore († 1530). Chè i del Tasso si estinsero a Firenze ai primi del Seicento con un Zanobi di Zanobi, persona insignificante a noi (1).

Ricorrono qui vari artisti appartenenti all'architettura e alla scultura toscana, autori famosi di palazzi e statue, taluno tanto famoso nell'arte lignea quanto non si pensa. Tale Benedetto da Maiano (1442 † 97) scultore e architetto fiorentino, intagliatore e intarsiatore in legno, considerato in quest'esercizio, dice il Vasari, il più valente Maestro che tenesse i ferri in mano (2); onde tal bravura valse a Benedetto una grande nominanza. Egli si fe' conoscere a Alfonso

Fig. 7. — *Milano*. Pannello intarsiato imitazione di tessuto, nel coro di S. Maria delle Grazie.

re di Napoli al quale eseguì, nota il Vasari, un fornimento d'uno scrittoio, e si fe' conoscere a Mattia Corvino re d'Ungheria, amatore di tutte le cose rare, il quale lo chiamò in Ungheria (lo vedemmo) ove il Maestro si recò con due cassoni intarsiati sciupatisi nel viaggio.

Un altro artista insigne, Baccio d'Agnolo, architetto fiorentino (1462 † 1543) di cognome Baglioni, nella sua giovinezza fu Maestro di legname, distinguendosi sommamente in quest'arte (3), ed i figli di Baccio coltivarono l'intaglio: Giuliano fu il maggiore (1491 † 1555), poi visse un Filippo († 1569), un Fran-

(1) Il n. 3, anno 1901 del *Bull. st. Pistoiese* e il n. 4 a. 1901, contengono delle notizie sui del Tasso e sui Mati intagliatori di Pistoia: quelli autori d'una ricca residenza del Palazzo Comunale che viene accennata in seguito.

(2) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. III, p. 333.

(3) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. V, p. 359.

cesco (n. 1495), e un Domenico (n. 1511). Francesco non venne citato dal Vasari, il quale indica alcune opere d'architettura ideate da Giuliano che sostituì il padre, mercè l'aiuto del duca Cosimo, all'opera di S. Maria del Fiore; ma contemporaneamente, Giuliano attendeva coi fratelli ai lavori lignei di quadro e intaglio che eseguiva in bottega. Il Vasari dichiara che Domenico d'Agnolo fratello di Giuliano, intagliava il legno molto bene e lavorò parecchio a Firenze nel palazzo oggi Bouturlin.

Ed ecco Simone del Pollaiolo detto il Cronaca, architetto fiorentino (1457 † 1508), autore del cornicione sul Palazzo Strozzi a Firenze, che da giovane stette sotto un Maestro di legname; ed ecco i Sangallo. Da Francesco Giamberti (tale è il casato dei S.), vissuto lungamente (1405 † 1480) legnaiolo, a Antonio da Sangallo architetto (1455 † 1534) figlio di Francesco, l'arte del legno ebbe cultori in questa famiglia glorificata, soprattutto, da Giuliano da Sangallo, autore della Madonna delle Carceri a Prato e del Palazzo Gondi a Firenze. Costui visse contemporaneamente a due esimi Maestri di legname, il Francione e la Cecca. Presso il Francione, ossia Francesco di Giovanni di Francesco (fior. nel 1462), fiorentino, eminente intagliatore e intarsiatore, si educa rono Giuliano e Benedetto da Maiano, Francesco d'Angelo d.º la Cecca, Giuliano e Antonio da Sangallo, Baccio d'Agnolo, Baccio Pontelli e Baccio da Montelupo (1). Di tutti i nominati, qual più qual meno, esistono opere: de la Cecca però andarono distrutti tutti i lavori; e consta che questi salì alto nell'intaglio dalle testimonianze degli scrittori.

Molti intagliatori e intarsiatori fiorentini operarono alla Corte dei papi a Roma dal Francione, a Giuliano da Sangallo, a Baccio Pontelli, a Giovannino de' Dolci, a Niccolò da Firenze: nè tutti questi Maestri si interessarono esclusivamente al lavorìo del legname; lo stesso Giovannino de' Dolci, che salì alto in tale lavorìo durante il pontificato di Paolo II (164 † 71), fra i nominati è il meno conosciuto oggi, ed esercitò l'architettura civile e militare. Costui visse con un fratello il quale fece la stessa sua arte; e il fiorentino Marco di Pietro, anche lui, appartiene alla schiera che si ricorda.

Vari Maestri di legname fiorentini, si sparsero nell'Umbria; e Perugia ornata da tante opere lignee, onore del Rinascimento, adoperò in vari luoghi e in vari soggetti, artisti eminenti come Giuliano da Maiano, alcuni del Tasso (1), Baccio d' Agnolo che sarebbe però, secondo il Rossi, persona diversa dal famoso Baccio d'Agnolo (2).

Dalle botteghe dei legnaiuoli s'intitolavano a Firenze due strade: una da piazza dei Peruzzi, l'altra, delle più belle e ricche, si chiamò Via Larga de' Legnaioli e oggi si chiama de' Tornabuoni: ciò potrebbe attestare la considerazione in che erano tenuti a Firenze i Maestri del legno, i quali ascrivono a loro vanto, nel XVI secolo, persino la presenza di principi ebanisti (3).

Ora dovrei trattare dei Barili (4), Antonio (1453 † 1516) e Giovanni suo nipote († 1529): Antonio di Neri di Antonio Barili, senese, oltrechè intagliatore fu architetto, e suo nipote Giovanni lo aiutò spesso nei suoi lavori. Fu lo zio, il più grande intagliatore di Siena, ma non ebbe, come altri Maestri, un seguito di figli educati alla sua arte; e, se ne togli Giovanni, egli, la propria arte trasmise nei suoi scolari (i figli di Antonio, alla sua morte, erano quasi tutti fanciulli e uno solo era maschio) che furono Gerolamo della Messa, Lorenzo Donati e Giovanni di Pietro chiamato Castelnuovo. Comunque, Siena è piena del nome di Antonio e Giovanni Barili; e mercè tali Maestri particolarmente, continuò a possedere il vanto di essere centro di intagli e intarsi cospicui nel XV e XVI secolo.

Accennai Lodovico di Magno, onore dell'arte senese in lavori lignei, specie fuor da Siena; allato di lui ecco il suo figliolo (?) o discepolo Giovanni di Lodovico da Siena, che nel 1431 lavorava al coro nel Duomo di Orvieto con tale nobiltà, da esser dichiarato, di quella Cattedrale, *valde bonum et expertum ad tartias et ad laborerium cori* (5).

I Maestri tirano i discepoli; così nomino subito Matteo da Siena, unico scolaro del famoso Domenico di Niccolò, autore questo del coro nella Cappella di

---

(1) C. De F., *Sculture in legno di Baccio da Montelupo* in *Miscellanea d'Arte,* aprile 1903.

(1) Marco del Tasso, caldo seguace del Savonarola, verso il 1491 trovavasi a Perugia insieme al fratello Francesco ad assistere il padre Domenico, nei lavori di Perugia.

(2) *Op. cit.*, p. 116.

(3) Parlando degli ebanisti il Garzoni narra che ai tempi suoi (seconda metà del XVI sec.) egli intese che a quest'arte « usava dilettarsi il nobile serenissimo Duca di Ferrara come Principe ingegnoso e a molte professioni degnissime per sua natura inclinato, sì come parimente l'Illustrissimo Signor Don Alfonso suo zio è molto invaghito dell'arte del coltellaro, ove mette quel tempo che da più gravi negocii li sopravvanza » *Piazza Universale,* p. 767.

(4) Pei Barili consulti la parte III, commentario della vita di Raffaello, in Vasari, *Opere,* ed. Milanesi, vol. IV, p. 409 e seg. e in Milanesi, *Docum. di A. S.*

(5) Milanesi, *Docum. d'A. S.*, vol. II p. 156.

Palazzo (1), autore della imposta nella Cancelleria di Palazzo (1428) e del sedile nella sala delle Balestre (1430). E benchè oggi non restino che le imposte a cinque pannelli con figure intarsiate, e il sedile sia stato distrutto nei primi anni del secolo scorso, resta tuttavia ad onor del nostro Matteo l'attestazione del suo Maestro Niccolò: essa dice che l'arte di cui si tratta, per essere di « picciolo guadagnio », non fu mai nessuno che la volesse imparare « se non maestro Mactio di Bernacchino che seguitò l'arte in forma, che diventò excellentissimo maestro » (2). Esagerava, evidentemente, Niccolò di Domenico, affermando la indifferenza dei senesi verso l'arte nel legno: le prove di Maestri cospicui quattrocenteschi gli dànno torto. Lo stesso Jacopo della Quercia, prima di diventare il valorosissimo statuario a tutti noto, lo conoscemmo intagliatore, così nominato « intagliatore e maestro di lavori in marmo »; anzi l' esempio di Jacopo influì sulla costanza e la sapienza senese nell'intaglio. Pietro Giovanni e Antonio del Minella secondarono infatti il Maestro della Fonte Gaia, e da questo Maestro, che la storia non oblìa, l'arte del legno fu ricevuta e ereditata da altri artisti locali, nel Cinquecento, impersonati dal nominato Antonio Barili, gloria di Siena e d'Italia.

A Siena corse l'uso della simultaneità nel lavorìo del legno e del marmo; tanto vero risale all'epoca migliore di Jacopo della Quercia l'origine degli Statuti per l'arte del legname e della pietra: tale associazione però non si protrasse in lungo, e nel 1441 deve essersi sciolta se i Maestri che trattavano la pietra, allora rifacevano un lor proprio Statuto. Contuttociò si può arguire, dai documenti, che fioriva in Siena il concetto ideale della comunanza fra Maestri della pietra e del legno, durante gli albori del primo Rinascimento, e molto ciò avvenne per virtù di Jacopo della Quercia il più grande, fra i senesi, a valutare colla sua energia di grande precursore, il significato di quelli albori.

Furono Maestri nel trattare il legno, a Siena, fra altri Luca Cozzarelli (fior. nel 1441), Cristoforo di Niccolò detto Zerra (fior. nel 1443-46) e Antonio Minella (fior. nel 1431-61), che lavorò col fratello Giovanni Minella votatosi a frate minore. Altri Maestri di tal famiglia vissero: Giovanni di Guccino, risospinge al XIV secolo, Pantaleone (fior. nel 1450) e Pietro il più insigne dei figliuoli di Tommaso del Minella († 1498); e visse Guiduccio d'Andrea legnaiolo e Maestro di pietra di cui si hanno notizie fino al 1469.

Durante il Rinascimento l' intaglio e l' intarsio fu nobilmente coltivato dalla Congregazione dei Monaci di Monteoliveto in Chiusuri di Siena, da cui escì il celeberrimo fra' Giovanni da Verona, e altri Maestri cospicui escirono, come fra' Bastiano da Rovigno, (1420†1505), fra' Raffaello da Brescia(1477†1537) (1), i quali contribuirono alla nominanza dell'intaglio senese; e la Congregazione di Chiusuri sospinge e parlare del Convento di Sant'Elena degli Olivetani, presso Venezia, vivaio, anche questo, di frati intagliatori e intarsiatori, che primeggia fra' Damiano da Bergamo (1490†1549), uno dei maggiori cultori d'arte lignea che l'Italia possedette; onde come Siena vanta fra' Giovanni, Sant'Elena vanta fra' Damiano il quale, operosissimo, ebbe seguaci fervidi e intelligenti come un Antonio da Lunigiana († 1584 o 85) eccellente intagliatore e intarsiatore, discepolo e assistente di fra' Damiano che lavorò, per es., nella Libreria della Madonna della Quercia a Viterbo.

Viterbo, città medieva che ricorda Siena, la ricorda qui tanto più parlandosi d' arte lignea nel XV secolo, per ciò che fra Siena e Viterbo, in quest'epoca, sarebbero corse delle relazioni le quali avrebbero condotto alla città « dalle belle fontane », parecchi senesi; onde parrebbe che Viterbo avesse ricevuto da Siena un proficuo insegnamento nell'intaglio e nell'intarsio. Certo fino da epoca lontana l'arte dei falegnami costituì, a Viterbo, una speciale corporazione retta dal suo proprio Statuto: uno Statuto di quest'arte, datato 1465, conservasi nell'Archivio Municipale della città. Nè Viterbo mancò di Maestri insigni d'intaglio e d'intarsio: il nome di fra' Antonio monaco domenicano, evoca delle memorie piacevoli di bellezza ed alacrità nell'arte lignea; e frate Antonio onora Viterbo sua città natale.

Fra le famiglie che meglio condussero in alto l'arte lignea, sta ancora, principalmente, quella dei Canozzi (Canozzi o Canozzio è soprannome) o Genesini da Lendinara, terra del Polesine di Rovigo (2). Un Andrea « marangon » († fra il 1448 e 56) ivi ebbe tre figli: Lodovico e Lorenzo (1425 † 77) e Cristoforo (viv. nel 1488, nel 1505 era morto): il primo non s'inte-

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, p. 358 e seg. in cfr. alla pag. 293.

(2) Lusini, *L'arte del legname innanzi al suo statuto del 1426*, Siena, 1904, p. 31. Gli specchi firmati, appartengono da Enrico Pelleschi (1905) a Firenze.

(1) Caffi, *Cenni su Raffaello da Brescia*, ecc. nell'*Arte in Italia*, disp. 9, sett. 1869.

(2) Caffi, *Dei Canozzi o Genesini lendinaresi*, op. cit.

ressò all'arte, gli altri due toccarono la celebrità. Lorenzo ebbe un figlio, Giovammarco (fior. nel 1499) che educò all' arte, e una figlia, sposatasi a Pierantonio dell'Abate modenese, Maestro di legname in Modena (viv. ancora nel 1497) figlio di un M.° Paolo. Un Bernardino (1449 † 1520) figlio di Cristoforo, aiutò il padre e lo zio, e divenne molto reputato nell' arte paterna; si ammogliò intorno al 1487, con una sorella di Pierantonio dell'Abate, imitatore ed emulo di Lorenzo, suo suocero e Maestro, e coltivò l' arte con Cristoforo e Bernardino dal quale nacque un Daniele intarsiatore e pittore. Lorenzo studiò a Padova, nella scuola di pittura diretta dallo Squarcione, essendo condiscepolo del Mantegna; ma avrebbe abbandonato il pennello, presto, per la tarsia ove riescì eccellentissimo, distinguendosi nello stile classico e toccando talora il gotico, con accenti classicheggianti.

Lorenzo e Cristoforo passarono la infanzia a Ferrara, patria a un M.° Giovanni de' Trigoli (fior. nel 1422) che lavorò il coro di S. Gio. e Paolo a Venezia, nel 1449–53 lavoravano nel Palazzo di Belfiore e col valoroso Arduino da Baisio, che assunse parte del coro predetto a Venezia, Biagio da Bologna, Agostino Leonardo, Simone di Alemagna ed altri, lavorarono un gabinetto a Leonello d'Este (1). Insomma Lorenzo e Cristoforo vissero a Padova e a Modena lavorandovi, e dopo la morte del primo, Cristoforo restò a Modena col figlio Bernardino, poi ivi lavorò Daniele figlio di Bernardino, e Lorenzo lavorò a Venezia, Rovigo, Padova, come gli altri lavorarono a Parma e a Lucca.

A Roma i falegnami vantarono persino una chiesa al loro nome, S. Giuseppe de' Falegnami, presso S. Maria in Aracoeli, detta così perchè appartenente alla confraternita di quell'arte; e se la origine della chiesa, eretta da Giacomo della Porta nel 1598, viene al di qua dalle attuali ricerche, è indubitabile che nel 1540 i falegnami istituivano la propria confraternita di S. Giuseppe (2); e a Roma, cooperanti artisti di fuori o locali, l' arte lignea fu tenuta in considerazione e molto adoperata da Niccolò V, Paolo III, Sisto IV, lo che viene dimostrato dalle occasioni continue e grandi, che ebbero i falegnami di farsi valere presso la corte pontificia. I pontefici raccogliendo quanto di buono l'ingegno sapeva produrre oltre ai Maestri di legname toscani stati nominati, chiamarono a Roma valenti intagliatori d'ogni luogo e il celeberrimo fra Giovanni da Verona ricevette l'invito di recarsi nella Città Eterna, nel 1511, da Giulio II.

Fa piacere trovare così frequenti Maestri dovunque; ciò spiega la insuperabile ricchezza d' intagli onde si circondò la Penisola durante il Rinascimento: così vicino ai nominati tenne posto oltremodo decoroso Andrea Formigine (fior. nel 1516-30) cosidetto dalla terra in quel di Modena, che lo vide nascere iniziatore d'una scuola d'intagliatori a Bologna (1).

Osserva il Malaguzzi che il nome di Andrea Marchesi da Formigine (fior. nel 1516–30) si ricorda più spesso nelle guide di Bologna che nei documenti (2), perciò la sua vita brancola nell'incerto: a lui, e alla sua famiglia si assegnano, in gran parte, gli ornati di sasso e legno, a Bologna, ove la voce « formiginesco » fu creata a significare l' ornato dei Formigine o da essi derivato; ornato classico, si capisce, abbondante di linee e rilievi, il quale rappresenta una bella pagina d' arte cinquecentesca, senza che possa dirsi, tale ornato, originale se l'originalità sua non consiste in una certa opulenza che l' Italia del Rinascimento vide anche altrove, oltrechè a Bologna. Avviene così dell' ornato « formiginesco » quello che avvenne dell'ornato « celliniano »; ad ambedue loro può contestarsi il nome.

Bologna vide, altresì, le cose lignee di Giovanni Terribilia (fioriva nel 1568), come Andrea da Formigine architetto e intagliatore, appartenente alla famosa famiglia dei Morandi, detti Terribilia, la quale in Bologna si distinse nelle cose d'architettura (3). Questa nostra città, vide altri Maestri di legname: Biagio e Niccolò da Modena (1454), probabilmente i noti Abbaisi o da Baisio, autori del coro di S. Michele in Bosco degli Olivetani, a sostituzione degli stalli di fra' Raffaello da Brescia; e, a metà del XV secolo, Bologna potè stimare l'intagliatore cremasco Agostino de Marchi. La città dei Bentivoglio si ornò insomma d' opere lignee considerevoli specialmente in S. Petronio, S. Domenico, S. Giovanni in Monte, S. Michele in Bosco.

---

(1) Gruyer, op. cit.. p. 469 o Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, cit. in *Rivista st. ital.*, vol. IV, 1884.

(2) Bertolotti, *Artisti lombar i a Roma*, I, p. 347.

(1) Berti, *Un intagliatore bolognese del secolo XVI* in *L'Arte*, 1901, fasc. VII e VIII.

(2) *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano, 1899, pp. 169-70.

(3) Lo Zani nella sua *Enciel.: met. di b. a.* vol. XVIII p. 278 credette erroneamente figli di Palamede i due artisti Antonio e Francesco Terribilia: la notizia si ripetè da varî scrittori e conviene correggere che i bolognesi Antonio e Francesco appartennero forse alla stessa famiglia e non furono fratelli. Antonio fu figlio d'un Bernardino come scoperse il Cavazza autore d'un vol. sulle *Scuole dell' Antico Studio di Bologna*, Milano 1906 p. 242 e seg.

Accenno le chiese perchè spesso accolsero le opere più monumentali d'intarsio e intaglio; e ve ne sono, come S. Giustina a Padova, artisticamente primeggiate da legni lavorati nel Rinascimento.

Il Veneto vanta opulenza di intagli e lo vedremo nelle note dichiarative che seguono; e possedette numerosi artisti i quali lasciarono viva orma del loro passaggio; nè si dubita che taluno non fosse bergamasco essendo stato Bergamo e luoghi vicini, centro di intagliatori e intarsiatori. E Venezia, che raccolse artisti d'ogni paese, salutò entro i suoi confini una quantità di Bergamaschi operosi, prosperosi lavoranti ogni ramo di bellezza (1); e vanta Maestri che l'onorano, pittori di legni come a Firenze Dello; tali Giorgione, Bonifazio dei Pitati, Andrea Schiavone, persino Gentile Bellini e il Giambellino come venne dichiarato.

Nel Friùli (2) crebbe la famiglia artistica dei Mioni che secondo i vari rami in cui si divise, fu detta da Tolmezzo Mioni e Martini: al primo ramo appartenne Domenico di Tolmezzo pittore, intagliatore e doratore (circa 1448 † 1507) che trasferitosi a Udine, con suo padre, fu affidato a un tal Giovanni figlio di Simone, e poi aprì bottega e si distinse molto nell'intaglio. Domenico educò Martino da Udine d.° Pellegrino da San Daniele, pittore di pale a Udine, Cividale, Aquileia e pittore in Ferrara alla corte ducale.

La Liguria, spesso obliata non deve esserlo qui.

Genova ebbe una produzione lignea notevole all'epoca che ci concerne e, grazie a Maestri suoi poco noti e grazie a Maestri di fuori. L'uso delle casse o macchine processionali lucenti di oro o di colori popolate di Madonne e Santi che continuaronsi nell'epoca del Barocco, non si discompagna da tale produzione; la quale evoca nomi poco noti: un Cristostoforo da Milano (De Ferrari, fior. 1455), i Delpini Francesco Giovanni e Domenico, più tardi un Giacomo, sullo scorcio del Quattrocento, coevi ad un Michel d'Alemagna; e sui primordi del Cinquecento, Benedetto Borzone « magister axie », la famiglia dei Garibaldi, Pietro con Agostino Marracio, un Giovanni Fiammingo, il sottile intagliatore Damiano Lercaro, e due attivi lucchesi Giuseppe con Gaspare Forlani la cui opera si svolge al cader del XVI secolo. Nè vengo su Elia de Rocchi pavese, omonimo di un abile orefice milanese che lavorò a Genova, e su Anselmo de Fornari savonese e su Francesco Tarabasco, altro pavese e neanche evoco Filippo Santacroce urbinate († 1607), soprannominato Pippo, il quale allevò a Genova una prole d'intagliatori detti i Pippi, egli stesso forte nell'intaglio. Questi Maestri si schierano presso ad altri forestieri mandati a Genova da Venezia, di cui si parla dagli storici locali, più che non posso parlarne io che molti argomenti debbo accennare a stimolar curiosità letterarie e artistiche; e così a Genova col nome di « Veneziano » si indica uno scultore eminente di crocifissi Domenico padre († 1539) a Giambattista chiamato a sua volta « Veneziano », la cui operosità finì a confondersi colla paterna, osserva Federigo Alizeri (1).

Presso la « Superba « Castelnuovo Scrivia dette all'arte dell'intaglio e dell'intarsio alcuni Maestri notevoli: Anselmo de Fornari e Gian Michele de Pantaleoni. Costoro nei primi decenni del XVI secolo, misero in evidenza la piccola città di Castelnuovo, la quale richiama il non lontano Piemonte che si ricorda ancora per l'influenza francese.

Il Rinascimento fece uso della pastiglia, osservai, ed i mobili che più frequentemente ricevettero degli stucchi sono particolarmente i cassoni, le cassette, gli scrigni, le cornici. I modelli insigni i quali si conservano, mostrano che, specie a Venezia, vissero nel XV e XVI secolo degli stuccatori esimî da mobili. Ciò pertanto non esclude che in Toscana non ve ne fossero; e se qualcuno osasse pensare questo, egli deve sapere che i numerosi modelli di mobili fiorentini ornati di stucchi, lo smentiscono.

Cennino Cennini, descrive il modo di lavorare « cofani, o vero forzieri ingessati » e alla di lui descrizione un poco prolissa invio il lettore; il quale deve essere informato che lo stucco si diffuse, nel Rinascimento, ad ornare e animare di immagini i lavori lignei e si diffuse in ogni luogo della Penisola.

L'Italia, dunque, dovrebbe esser coperta di mobili del Rinascimento e ogni città, ogni paese, dovrebbe possederne: senza escludere che ciò è vero in parte, in larga misura la realtà smentisce atrocemente la speranza. La moda capricciosa si piglia la sua re-

(1) Si osservò che la Valle del Serio fu meglio feconda di architetti e scultori, la Brembrana di pittori: ma architetti, scultori, pittori o artisti industriali (molti furono vetrai e tessitori), i Bergamaschi onorarono e onorano la nativa Bergamo o le contrade vicine, coll'ingegno e coll'attività.

(2) Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane*, Friùli 1823, 2.ª ed. Veda, inoltre, la raccolta di notizie contenute nel *Nuovo contributo alla Storia dell'Arte nel Friùli e alla vita dei pittori e intagliatori friulani,* Venezia, 1887 e *Contributo secondo alla Storia dell'Arte nel Friùli, e alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia, 1890. V'è un terzo volume.

(1) *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria*, Genova, 1880 vol. VI p. 128 in cf: colla p. 196. Gli Alizeri, scrittori di storia ligure, sono due e sono, fratelli Vincenzo e Federigo.

sponsabilità sulla perdita di tanti vecchi mobili. Il gusto, cangiandosi, produce l' abbandono dell'antica mobilia. Nè l'antica mobilia si conservava, un tempo, come oggi si usa; in passato, o gettavasi nei magazzini e il tarlo coll'oblio compievano la loro opera distruttrice, o i mobili peggiori, dal loro ricco proprietario, erano regalati ai propri contadini. Ciò spiega il come molte case coloniche si trovarono in possesso di mobili artistici, intagliati, che ai nostri giorni divennero furiosa incetta di antiquari. Solo la chiesa, istituto conservatore per eccellenza, conservò l'antica mobilia; ma, neanch'essa, conservò con tanto interesse i suoi mobili quanto potrebbe supporsi: anche la chiesa è sensibile alla moda, e i secoli XVII e XVIII sostituirono ivi, spesso, le loro forme maestose alle sobrietà signorili del Rinascimento.

Comincio al solito dai soffitti: il genere a cassettoni signoreggiò e addusse a uniformità, noia e negazione d'originalità. La nostra arte scorse originalità allorquando, liberatasi dal soverchio rispetto all'arte classica, ritrovò le energie del libero pensiero: l'artista, allora, potè svolgere i suoi temi d' arte, arricchendoli di colori e movimenti, la qual cosa giovò soprattutto a quelle arti che, come la lignea, chiedono le loro immagini ai materiali di facile lavorazione. Perciò i cassettoni dei soffitti, non si disegnarono, allora, freddi dalla rigida intelaiatura architettonica, e si accompagnarono invece a cartocci e volute che abbellirono il motivo di rilievi: lo che avvenne nella tarda epoca del Rinascimento. Prima, i soffitti lignei ripeterono le linee dei cassettoni di pietra o marmo, e la voce della fantasia suonò, di nuovo, offesa ai diritti della materia, i quali dettano le forme, non le subiscono per forte che sia il volere di quegli che disegna o scolpisce.

La verità non culmina nei soffitti del Rinascimento: e certi soffitti di transizione fra il Gotico e il Rinascimento, meglio consolano lo sguardo dei soffitti corrispondenti all'epoca aurea. Il Palazzo Pamphili a Gubbio possedeva uno di questi soffitti (fig. 8) in una sala a pianterreno, con i vuoti quadrati, coperti da mattonelle di terracotta dipinte a tempera e dorate. Appartenente al secolo XVI, fu acquistato dal Museo industriale di Napoli ed oltre ad essere modello solenne di soffitto in cui, allato dei cassettoni, stanno travi longitudinali che imprimono forza all'assieme suddividendolo, reca l'esempio di mattonelle in terracotta a sussidio della materia lignea. Tale esempio non unico è relativamente raro. Gubbio, vide le mattonelle nella tettoia lignea esterna del Palazzo Ducale, e Milano le ha in un soffitto di Casa Bagatti.

Viterbo, città artistica per eccellenza e dopo Roma, città preferita dal papato, possiede ciò che ora interessa. Il Duomo, la chiesa di S. Maria Nuova, la Verità, il Palazzo Comunale, l'ex Convento di S. Marco oggi caserma (Tav. VI) si ornano di soffitti incontestabilmente pregevoli: i soffitti sono a cassettoni e quello in S. Maria Nuova riceve la sua maggior bellezza, dalle pitture ornamentali di stile largo, opportuno, a contorni bianchi nei fregi, sul perimetro dei partimenti, suddivisi da travi dipinte a foglie tra le quali, entro quadrati, si allargano dei rosoni, non tutti eguali, colla particolarità dei quadrati in terracotta. Ciò si vede ancora nella chiesa della Verità, il cui soffitto ha molta somiglianza col precedente. Notevole la varietà decorativa dei correnti i quali, lungi dall'affermarsi con carattere di puro Rinascimento, si allargano, talora, a motivi che annunciano le ultime vampate medioevali. Tale aspetto arcaico va dall'uno all'altro soffitto: quello di S. Maria Nuova e quello nella chiesa della Verità. Non si può dire altrettanto del soffitto che cuopre la sala del consiglio nel Palazzo Comunale, il quale svolge dei temi che appartengono tutti al Rinascimento, e producono un effetto d'arte solenne. Questo soffitto non appartiene agli autori di tre altri soffitti viterbesi uno dei quali, quello del Duomo, reca la seguente iscrizione: ANNO DOMINI MCCCCLX. TEMPORE. PAPE. P. II. HOC OPVS. FECIT MAGISTER PAVLVS MATHEI ET FRATER EIVS la quale, messa a confronto con la iscrizione che si legge nel soffitto della Verità, svela la comune origine delle due opere lignee. Alla Verità si legge: DEI. GRATIA. INNOCENTIO. P. M. SEDENTE. ET. PRO PARTE JOHA. BA TOME. PROPRIIS. ELEMOSINIS INTERVENIENTE. MCCCCLXXXXI. HOC. OPVS. FECIT. MR. PAVLVS. MATHEI. DE VITERBI.

Questa seconda vale più della prima inscrizione, in ciò che contiene la patria, Viterbo, del nostro Paolo di Matteo; e la prima interessa in ciò che contiene la indicazione del fratello di Paolo, che porta alla conoscenza di due antichi legnaiuoli viterbesi, ai quali vorrà assegnarsi anche il terzo soffitto, quello di S. Maria Nuova, non accompagnato da memorie scritte. La somiglianza, di cotale opera con le altre due autorizza la assegnazione predetta; e l'idea che i tre soffitti lignei di Viterbo, escirono dalle mani dei due fratelli Mattei viterbesi, prova che fu colti-

vata correndo il XV secolo, nell'artistica città laziale, forse mercè lo insegnamento senese, l'arte del legno in genialissimo modo. Tale fatto si rivela da quanto si disse (1), cioè da uno Statuto delle Arti secondo cui Viterbo possedette una buona scuola d'intagliatori o Maestri di legname, *magister lignaminis*. E vari artisti viterbesi di cotal genere, si nominano, fra cui un Antonio di Michele, valente Maestro di legname ai servigi di Eugenio IV (1431-47) e Sisto IV: (1471-84 (2)).

Riassumendo, i soffitti di Viterbo nel Duomo a S. Maria Nuova, nella Chiesa della Verità, appartengono alla transizione assai più che ciò non si possa dire del soffitto nel Palazzo Comunale; onde essi quasi si possono trovare egualmente (a parte quest'ultimo) così fra le opere goticizzanti come fra quelle appartenenti al Rinascimento primitivo.

Antonio da Sangallo, nel 1525, riceveva l'incarico del soffitto a cassettoni per la Madonna della Quercia a Viterbo, indorato a spese di Paolo III, ove il Maestro toscano continua a Viterbo il moto stilistico iniziato dai precedenti soffitti.

Roma invita: la Città Eterna possiede dei soffitti lignei, lavorati da cospicui artisti: M.° Antonio da Borgo, Antonisio da Camerino, Tommaso di Roma e il valoroso Giovanni di Pietro da Firenze (Giovannino de' Dolci), che costruì *supercelia requadrata super salis dicti palatii* (Palazzo Venezia), il quale richiama la memoria al fiorentino Francione, operante, al Palazzo Venezia con Giuliano da Sangallo e Baccio Pontelli, e la richiama su Giovanni Barili che lavorò nelle sale Vaticane dal 1514 al 21 varie opere lignee, fra cui dei soffitti.

Giovannino de' Dolci e Marco di Pietro suo fratello, alla corte di Paolo II lavorarono il soffitto nella chiesa di S. Marco a Roma, che è l'esempio romano più antico del Rinascimento, in sostituzione del tetto a travi scoperto nel Medioevo (tav. VII *b*). Esso esprime la grandiosità classica degli antichi lacunari dei Templi, delle Basiliche e delle Terme, e si eseguì da artisti toscani. Rinaldo di Lorenzo fiorentino, rifece il tetto e Marco di Pietro, Maestro di legname, con suo fratello Giovannino de' Dolci, eressero il soffitto ispirandosi alle norme classiche. Paolo II (1464-71) che predilesse in modo particolare il S. Marco — basilica insigne d'origine molto alta (IV sec.) formata da un cumulo di vicende che le recarono trasformazioni e abbellimenti nell'VIII, IX, XII secolo e poi nel XV nel XVII e XVIII — Paolo II fu l'ordinatore del nuovo soffitto che sostituì il più antico con maggior magnificenza, attestazione di gusto e sontuosità in chi lo volle e in chi lo eseguì.

Molte basiliche di Roma conservano il soffitto ligneo del Rinascimento, intagliato, colorito, dorato; nessuno pretenderà che ne narri la storia; mi limito ad accennare il soffitto della Basilica Liberiana o S. Maria Maggiore, rivendicato a Leon Battista Alberti dal rievocatore della, in parte, obliata attività dell'Alberti nel campo architettonico (il Bernich (1)), poi tolto a Giuliano da Sangallo, cui va generalmente attribuito. Quivi sarebbesi ripetuto il tema decorativo di un sof-

Fig. 8. — *Gubbio*. Soffitto in una Sala a pianterreno del Palazzo Pamphili; da uno schizzo pubblicato nella *Relazione dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria*, 1903.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, p. 30.

(2) Müntz, *Les Arts à la cour des Papes*, Parigi 1882. Raffaello Ojetti si occupò di tali soffitti e ne dette la riproduzione con tavole n bianco e nero e in colori nell'*Arte dec. ital.*, 1891, p. 40 e seg. in cfr. lle tavole 15, 16 e 17, 12. Cfr. anche il mio *Ornamento dell' Archi attura*, vol. II, fig. 159.

(1) Il B. pare che giunga agli estremi quando, per via d'induzione, assegna all'Alberti l'Arco di Alfonso d'Aragona a Napoli, *Napoli Nobilissima*, 1903 e 1904, p. 114 e seg. e p. 148 e seg.

fitto preesistente; comunque, tal soffitto giova al maestoso spettacolo della Basilica e fu dorato col primo oro (dicono) giunto dall'America a Roma. Cotal soffitto riputato un capolavoro d'arte del Rinascimento fu eseguito all'epoca di Eugenio IV (1431-47), e fu restaurato dall'architetto Francesco Azzurri nel 1896–97.

Fra i bei soffitti lignei intagliati di Roma, vuolsi collocare quello di una sala nel piano nobile del Palazzo Spada in piazza Capodiferro, a tondi e rettangoli, coperto negli interspazi da motivi con palmette minute e cornucopie, culminante nel mezzo per via dello stemma cardinalizio di Bernardino Spada, il quale diè a fabbricare il Palazzo all'architetto piacentino Giulio Mazzoni verso il 1540.

Firenze, Siena, Mantova, Venezia vantano ricchissimi soffitti lignei del Rinascimento. Giovanni Battista del Tasso lavorò molto in Palazzo Vecchio, che nel 1548 ricevette un'aggiunta dal lato della Loggia del Grano, affidata dal Duca a « Maestro Tasso »; il quale, intagliatore, scolpì nel Palazzo soffitti e imposte con sommo capriccio. In uno dei soffitti il Vasari dipinse la Genealogia degli Dei, e il Maestro scolpì festoni, rosoni, animali con bella simmetria, direbbe il Biografo aretino, secondo il quale, il nostro intagliatore sarebbe stato persona meglio dedita al godère che al lavorare. Cotal giudizio si accolga con riserva perchè non correva buon sangue, sembra, fra l'architetto d'Arezzo e l'intagliatore di Firenze, onde qui si antepone al vasariano il giudizio del Cellini, lingua malefica se mai ve ne fu, il quale giudizio sopra « Maestro Tasso » suona l'opposto.

Il Palazzo Vecchio s'ornò di altri soffitti degnissimi come quello di Benedetto da Maiano (14–74) nella sala dei Dugento (che serve oggi alle discussioni del Consiglio) assistito da Marco del Tasso; quello nella sala dei Gigli al secondo piano a cassettoni esagoni e quello della sala d'Udienza pure di Marco del Tasso. E Giovanni Battista del Tasso si trova alla Libreria di S. Lorenzo a Firenze, esecutore del ricco soffitto ligneo sul disegno del Buonarroti, assistito da Antonio di Marco di Giano detto il Carota valente intagliatore. Anteriormente, Firenze vide i superbi soffitti quattrocenteschi, ornamento alla squisita Cappella del Michelozzo affrescata dal Gozzoli nel Palazzo Riccardi, il soffitto nella Sala dei Capitani di Parte Guelfa nel Palazzo omonimo, e un gentile soffitto di transizione, policromo nel Palazzo dell' Arte della Seta.

Il genere cambia poco, non solo da luogo in luogo, ma da città in città; onde Antonio Barili che eseguì in Siena a Cristoforo Chigi (1505 circa) il soffitto alla « camera grande » del suo Palazzo, non potè ideare un motivo differente da quello che in questo tempo teneva il vanto.

Le mie tavole (VII *a*, VIII *a, b, c*) contengono vari motivi di soffitti: alcuni appartengono al Palazzo Ducale di Mantova della cui maestà venne trattato sommariamente; e la gloria di cotal Palazzo, oggi spogliato in gran parte dalle antiche bellezze, risiede soprattutto nei soffitti.

Opulento nell'intaglio ornamentale, in quello di sagome scolpite ad ovoli, dentelli, corridietro, in larghi triangoli, fondo a girali moventisi con maestà da vasi copiosi, è il soffitto aurato nella sala dei Mori (fine del sec. XVI), con un grande medaglione nel mezzo; signorile è quello a cassettoni, alquanto minuto, in una sala nel quartiere dei Marchesi di qualche po' anteriore al precedente che qui non riprodussi riproducendo, invece, il soffitto a formelle ottagonali con larghi tondi (Tav. VIII *a*) da cui pendono dei rosoni, soffitto azzurro e oro, nel quartiere ducale, coevo al precedente e fine negli ornati che lo fregiano (1).

E come si può non esaltare nel Palazzo Ducale di Mantova, la finezza del soffitto nella stanza del quartiere detto il Paradiso, con la porta scolpita da Gian Cristoforo Romano? Tale soffitto nella curva che unisce le pareti alla vòlta, si svolge a mo' di largo fregio a quadri alternati da rettangoli, il tetto sagomato e fiorito d'ornati sottili, come quelli d'un piccolo bronzo. Io addito agli intagliatori questo delizioso soffitto, nel quartiere più squisito del Palazzo Ducale, volendo indicare un modello di inquadratura architettonica e di bellezza ornamentale.

I soffitti ducali hanno il pregio di svolgersi su una varietà non comune, nel Rinascimento; e l'abbandono della rigida spartizione a lacunari, ivi emerge deliziosamente: alcuni di questi soffitti, qua e là, vantano linee e accenti inattesi come il soffitto sul tema di un labirinto (Tav. VIII *b*) con il motto *forse che sì forse che no* alternato a fronde d'olivo, d'incerto significato. Il nostro Palazzo ricevette diversi motti: e fortuna volle che l'autore o presunto autore di alcuni di essi, Paolo Giovio, amico d'Isabella d'Este, dèsse la chiave a comprenderli. Così allato del *nec spe nec metu*, il quale si legge nelle stanze abitate dalla Marchesa,

(1) Non sarà obliato il soffitto nella sala degli sposi, con ornati, medaglioni dipinti a chiaroscuro, dorature, famoso principalmente pel medaglione centrale con putti e donne curiose ad una terrazza. Affrescato dal Mantegna, ne sarebbe meno opportuno il ricordo qui, se non si trattasse d'un capolavoro.

ripetuto in un soffitto da me disegnato (Tav. VIII *c*), vago ornamento nel quartiere del Paradiso, si veggono qua e là dei candelabri a triangolo, de' mazzi di foglie unite con un nastro, si vede la cifra romana XXVII e la sigla composta delle tre iniziali U T S, significante *Unum tantum sufficit*, nè so cos'altro si vede, che esprime un pensiero, un sentimento. Il candelabro triangolare simile a quello usato dalle chiese, nella settimana santa del quale si spengono uno per volta tutte le candele meno quella del vertice rappresentante la fede, nel caso presente simboleggerebbe gli amici e i familiari, i quali abbandonano chi restò colpito dall' avversa fortuna, e la unica luce viva attesterebbe il coraggio di quegli che resiste ai fati dell'esistenza grazie alla fiamma della fede.

A Mantova, nel Palazzo Ducale, dai soffitti minuti, quasi miniature lignee appartenenti al quartiere del Paradiso ideato e abitato da Isabella d'Este (1490 e seg.), si va al soffitto del salone di Manto, vasto nelle dimensioni, gagliardo nei rilievi, il più vasto e gagliardo di tutti a Mantova, uno dei più vasti d'Italia, sì da ricordare quello più pittorico, nel giuoco delle linee, dei rilievi, dei colori, che cuopre la sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia. Ma prima di Venezia, il Palazzo Ducale di Urbino che richiama quello Ducale di Gubbio, anche questo ricchissimo di soffitti lignei (non ne ha più che uno ormai (1)) vuol ricordarsi col suo celebre intarsiatore « Iuhani Castellano » o Maestro Chastellano, che non è quel Jacomo fiorentino a cui il Passavant assegnò, dubitativamente, l'opera di « Iuhani Chastellano », intagliatore e intarsiatore ardente (forse di casato Pedori) ricordato con un Gregorio da Firenze, il cui nome si legge in qualche documento della seconda metà del XV secolo. Sta dunque che il nome di « Maestro Chastellano » va unito al Gabinetto o Studio del duca Federico (FF. DVX) ornato dall'opera del predetto Maestro, ricco di un rivestimento ligneo parietale, intarsiato e intagliato, gioiello del Palazzo, colla Sala degli Angeli, superba di bellezza, corrispondente al suo uso (era la sala dei ricevimenti ducali), coperta da un soffitto quattrocentesco dove rosoni, corone, emblemi svolgono un cassettonato ad ottagoni, componendo un ordine d'armonie che sa le vie del lusso e della bellezza (1).

Ora, volando pure all'opulenza del soffitto nel Palazzo Ducale di Venezia, giova tosto osservare che qui la pittura concorre largamente all'effetto del soffitto, e si apprende che il pennello di Maestri insigni si associa quivi in istorie e in simboli, alle sculture degli intagliatori che ivi divennero i facitori di cornici a tele o tavole spettacolosamente colorite. Sono note le vicende di questa sontuosissima sala: nel 1346 si rinnovò e solo nel 1419 cominciò a discutervi il Maggior Consiglio, e vi dipinse il Guariento, il Pisanello, Gentile da Fabriano; deperite queste pitture dipinsero la sala Gentile Bellini, Alvise Vivarini, il Carpaccio, eppoi Tiziano, il Pordenone, Paolo Veronese, il Tintoretto, ma nel 1577 il fuoco si appiccò alla sala furiosamente ed essa, riedificata, ricevette l'attuale soffitto disegnato da Cristoforo Sorte in ventinove partimenti con trenta grandi quadri lungo le pareti ed un fregio di ritratti ducali. Nel soffitto Paolo Veronese dipinse la « Gloria di Venezia », il grande quadro che giova alla fama del maestoso pittore il quale gode, nel soffitto, la vicinanza del Tintoretto e di Palma il Giovane sopra i quali si aderge, pertanto, Paolo che compose con mirabili pause di cielo, una scena affascinante, esempio del come un grande medaglione può trovare suo luogo entro una scultura lignea vigorosa, sagacemente intonata all'ampiezza di una grandissima sala. Non saprei così dar a modello un modello più sontuoso e sapiente di questo, trattandosi di un soffitto in cui la forza e il fremito ideativo prendono il posto alla timidezza e alla povertà del pensiero.

Con dimensioni non inusate si allargano, nel Palazzo Ducale di Venezia, alcuni soffitti lignei a tondi non profondi raccordati da serpeggiamenti decorativi o in altra guisa ideati, in una sala del Doge presso la sala dello Scudo, a travi longitudinali nella sala della Quarantia civil nuova, a quadri e tondi polilobati nella sala degli Scarlatti dello Scarpagnino, così chiamata perchè nelle solennità i magistrati che indossavano la toga scarlatta dovevano aspettare ivi il Doge.

(1) Anche il famoso Palazzo Ducale di Gubbio, residenza gradita dei duchi d' Urbino, profanato in lungo e in largo, ricevè tesori di decorazioni lignee nei soffitti, nei mobili; ma oggi tutto scomparve da questa residenza regale che rammenta Urbino, il Palazzo ducale, il quale preceduto o non preceduto dall'erezione del Palazzo eugubino, con cui vanta profonde analogie (il palazzo di Gubbio era molto avanti nel 1480) resta indietro al Palazzo urbinate nella finezza delle decorazioni. Forse ambedue escirono dall'imaginazione di Luciano Dellaurana, ed il Palazzo ducale d' Urbino ricevè i suoi tesori di grazia e di eleganza dall'architetto « Lutiano ».

(1) Lo Scatassa in *Rass. bibl. dell'arte ital.*, 1902, p. 11 e seg. diede alcune notizie sopra diversi carpentieri ed intagliatori, specialmente urbinati, del XV sec. Nello stesso periodico 1905, pp. 139-40 leggonsi altri documenti sullo stesso soggetto. Cfr. altresì Pungileoni, *Vita di Giovanni Santi*, p. 48.

Vittore da Feltre e Lorenzo di Vincenzo trentino, eseguirono intorno il 1519 un artistico soffitto nella Scuola di S. Marco; e trovasi in buono stato il soffitto nella Galleria (Scuola di S. Maria della Carità), quello cioè nella sala colla Presentazione della Vergine del Tiziano, a rosoni circondati da leggiadri ornamenti, contenenti un grande campo, nel mezzo, col Redentore in bassorilievo e quattro evangelisti: magnifica sinfonia di rilievi coloriti dal celeste e dall'oro.

Senza uscire dal Veneto, noto nel 1497 un M.° Piero Antonio da Lendinara, acquirente il legname per un modello del soffitto all'antica Cappella del Santo nella Basilica di S. Antonio a Padova (non può essere Lorenzo Canozzi da Lendinara come si pensò: nel 1497 era morto da lunghi anni). Costui ammalatosi, Vittore da Feltre pigliava il di lui posto, eppoi nel 1498 un M.° Agostino « *marangon de Bergamo* » surrogava il primo Maestro ed il secondo, i quali si indicano perchè il solenne incarico decide sul valor loro.

Bologna (1), Ferrara, Milano, ebbero ed hanno dei soffitti lignei alcuni dei quali poco noti, come, quelli a Milano, nella casa Aliverti, ora Carones, in via Broletto. Quest'ultimi soffitti appartengono alla seconda metà del XVI secolo, e gli autori del soffitto principale (1563-64) sono un M.° Ambrogio da Ello e un Giovanni Pietro Alfieri; i due altri soffitti sarebbero stati scolpiti, invece, soprattutto, da un valente intagliatore, Francesco Messerani d.° il Cieco di Seregno, che dovette scolpirli avanti il 1576, prima di divenir cieco (2). Vidi, parecchi anni sono, questi soffitti, restai sorpreso dal loro stile grandioso e diseguale, e uno dei due più piccoli, scadente, assegno sostanzialmente ai garzoni della bottega Messerani (3).

Poco noto, un soffitto a cassettoni nella chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli, autore Novello di S. Lucano (1446), e de' soffitti a Condrò presso Messina, ornamento alla Chiesa Madre (fine del XVI secolo), si indicano ai curiosi di legni lavorati, in attesa dei pregevoli cori napoletani che viepiù ornano la opulenta città del Bernini.

Non v'è da dir molto sopra gli altari lignei: il Rinascimento non ne costruì di frequente, avendo preferito gli altari lapidei. Un esempio di altare ligneo intagliato, quello di S. Abbondio nella Cattedrale di Como del 1514, assegnato molto verisimilmente a un Andrea de Passeri da Torno, intagliatore e pittore, contiene vari partimenti quadri, animati da figure e alcune graziose colonne a candelabro sul cui capitello, con vaghezza e originalità, sta un piccolo vaso il quale sorregge, anche colle sue anse, la cornice (il motivo è meno opportuno essendo gracile rispetto alla sua funzione); nel complesso l'altare volge a leggiadria.

Assieme cogli altari potrei indicare tabernacoli lignei e palliotti, benchè la esiguità dei monumenti e quasi la insignificanza, non sospingano forte a questi soggetti: ricordo, tra i primi, il tabernacolo detto di S. Sebastiano, in S. Ambrogio a Firenze, la chiesa ornata da un magnifico affresco di Cosimo Rosselli, fatica sapiente di M.° Leonardo del Tasso; e fra i secondi noto alcuni palliotti formigineschi a Bologna.

Larga estensione di ricerche offrono, invece, i cori; il materiale da me raccolto sopra cotal soggetto è enorme; e gran parte debbo sacrificare alla economia di quest'opera. Ciò scrivo non altro che ad attestare la abbondanza dei cori lignei e dei leggii relativi, onde va abbellita l'Italia a malgrado gli sperperi avvenuti.

Venne a Firenze nel XV secolo un falegname, Manno de' Cori ossia Manno di Iacopo de' Benincasa di Mannuccio de' Cori, autore d'un famoso coro che s'allargava nel centro della chiesa di S. Croce, e in parte restò distrutto in un miserando caso del 24 lu-

---

(1) Trovasi, anzi trovavasi un soffitto ligneo interessante, del XVI secolo, nella Biblioteca dell'ex convento ora Caserma di S. Salvatore a Bologna, il quale si dovè togliere dal suo posto perchè roso dai tarli. Il soffitto va composto di cassettoni ottagoni entro i quali si muovono dei leggiadri ornamenti, figure ed animali caudati, attorno a rosoni circolari, e i cassettoni, circondati da cornici intagliate, hanno una ragionevole profondità. Cristoforo Canozzi, nel 1485, intagliò il soffitto nella sala del podestà, Palazzo del Capitano, a Reggio Emilia: Malaguzzi, *Lavori d'intaglio e tarsia in R. E.* in *Arch. st.*, a. 1892, p. 321 e seg.; un altro soffitto della stessa epoca di quello a S. Salvatore, con cassettoni e pitture, forse del celebre decoratore Lelio Orsi di Novellara (1511 † 87) appartiene all'Oratorio annesso alla Pieve di Guastalla; si tentò di venderlo in questi ultimi anni, ma l'autorità si oppose alla vendita. Risulta inoltre che Cristoforo Canozzi nel 1485 intagliò cotal soffitto.

(2) Mazzola, *Di tre soffitti della seconda metà del secolo XVI intagliati in legno di larice, esistenti nella Casa già Aliverti ora Carones*, Milano 1881. I tre soffitti non si veggono più in Casa Carones: uno fu venduto a un banchiere di Colonia, un altro al Museo Artistico di Milano, il terzo, il più grande, fu venduto all'antiquario Piccoli di Venezia.

(3) Tra i legni della casa Bagatti Valsecchi a Milano, occupano un posto notevole i soffitti. Alcuni sono imitazioni moderne di soffitti nel Palazzo Ducale di Mantova: questi sono il soffitto del Laberinto ed uno nel quartiere d'Isabella d'Este. Taluno, realmente originale, è degno di essere ricordato: quello grandioso del salone a grandi cassettoni mensolati acquistato presso Piacenza, parte di una villa signorile, credo; un altro, in un'altra sala, ha la particolarita delle travi intagliate; e qualche altro soffitto ancora a cassettoni io noto. Il più originale trovasi nella Casa di S. Spirito abitata oggi dai Sessa, degli stessi Bagatti. Collocato presso la porta d'ingresso nell'atrio, conserva i colori delle inquadrature, molti busti dipinti e stemmi associati in un effetto d'arte signorilmente bello. Tale soffitto sale al XV secolo e dovrebbe aprir gli occhi a coloro, fra gli ebanisti, che hanno gli occhi insensibili alla gioia dei colori. Vicino, in un locale della portineria, si vede il soffitto citato colle mattonelle di terracotta colorite, combinate alla intelaiatura lignea emergenti di tono sul legno scuro; esse ricevettero una tinta leggera.

glio 1512, nell'occasione di un vento impetuoso e d'una pioggia dirotta che fecero rovinare il campanile; il quale, rovesciandosi sul tetto della chiesa, fe' schiantare l'impalcatura che precipitò sul sottoposto coro danneggiandolo grandemente. Esso constava di numerosi stalli di noce intagliati con figure e fogliami bellissimi, che entrarono a formare il coro attuale eseguito da vari artefici (1567).

Il nostro Manno de' Cori non si sa se prendesse cotal soprannome dall'aver fabbricato vari cori o da ciò che egli ebbe i natali a Cori presso Tignano in Valdelsa; questa ultima opinione esposta dal Mariani dell'Archivio di Stato di Firenze, fu ammessa dal Finocchietti (1): sta di fatto che al Nostro si attribuì anche il coro di S. Spirito a Firenze.

Fermiamoci ai monumenti più insigni: il coro di legno nella Badia di Firenze è opera d'arte cospicua dei fratelli Marco e Francesco del Tasso. Cominciato nel 1501, questo coro sta fra i più importanti della città, essendo un modello di ben appropriata architettura, d'intaglio e d'intarsio vivo ed elegante. I divisori lignei che dò incisi (fig. 9), sono due dei quattro che completano la serie degli Evangelisti, e la trovata è ingegnosa: chè non sono abituali siffatte rappresentazioni in bracciuoli i quali sono un ornamento e significano S. Marco, S. Matteo, S. Luca, S. Giovanni. La curva volge a grandiosità e il motivo alato e caudato, colla zampa leonina, riunisce in un accordo decorativo, questi divisori i quali dànno un'idea del coro di Badia stato restaurato in epoca di gusto differente da quello ond'esso fu animato dal sapiente scarpello dei Tasso.

Vedasi anche il leggìo relativo a questo stallo, opera di Marco, il quale a Firenze eseguì alcuni lavori al vecchio coro della Compagnia di S. Zanobi, quando la Compagnia andò a risiedere nel nuovo Oratorio, correndo il 1514; ed a Firenze un bel leggìo vedesi alla SS. Annunziata scolpito da Nanni Unghero (1528).

Gli amatori di cori monumentali, vaghi di intagli e ricchezza, non vorranno rivolgersi a Firenze ma a Perugia e a Napoli. Frattanto pensino alla chiesa di S. Bartolomeo a Monteoliveto presso Firenze, della quale si hanno memorie che vanno al di là dal 1352; pensino a questa chiesa ossia al suo magnifico coro intarsiato e intagliato, trasportato al Museo Nazionale nell'ex Cappella di S. Maria Maddalena. Il Catalogo del Museo insegna che questo coro fu eseguito da Bernardo della Cecca nel 1493. e stette a S. Miniato al Monte indi a Monteoliveto; la notizia però è errata. Il coro fu eseguito appositamente per la chiesa di S. Bartolomeo, sì come viene indicato anche dall'insegna olivetana intarsiata in alcuni stalli, e ne furono autori Niccolò e Bartolomeo figliuoli di Antonio da Colle: la data predetta leggesi nel fregio dello stallo principale (1).

La confusione deriva da ciò che il leggìo unito al coro, pur conservato nel Museo Nazionale di Firenze, stette in S. Miniato prima che a Monte Oliveto; e la notizia relativa al leggìo si credette di estendere al coro commettendo un errore. Si dubita che il leggìo ap-

Fig. 9. — *Firenze.* Divisori negli stalli del coro di Badia.

(1) Op. cit., p. 31.

(1) Il documento fu pubblicato in *Miscellanea d'Arte*, 1903, p. 61.

partenga a Bernardo della Cecca come opina il Berti (1); esso reca la sua data MCCCCLXXXXVIII, colla quale non si concilierebbe l'opinione d'altri secondo cui il leggio stesso apparterrebbe al miniatore olivetano Filippo da Firenze.

E qui, espositore quant'è possibile di cose nuove, mi piace indicare che i fiorentini del Tasso, Francesco, Domenico e Marco, lavorarono alla chiesa dei Servi a Pistoia (fine del XV sec.) come attestano le memorie del Padre Vongeschi, e vi lavorarono, opera sconosciuta (2), il coro di detta chiesa intagliato e intarsiato, il quale doveva accompagnarsi ad una tribuna o residenza per gli officianti che Francesco del Tasso accettava d'eseguire nel 1518. Disgraziatamente nel frattempo il Maestro fiorentino morì; allora il lavoro fu affidato a Giovanni di Piero de Mati da Pistoia, ma tutto ciò oggi è scomparso nè se ne possiede alcuna idea precisa.

Accennato il coro di Santa Maria delle Carceri a Prato — la squisita chiesa di Giuliano da Sangallo! — assegnato al senese Antonio Barili (fig. 10), dico di Lucca.

Fig. 10. — *Prato:* Divisorio negli stalli del coro di S. Maria delle Carceri.

Il Duomo di Lucca, S. Martino, fu ornato di due artistici cori, uno più antico e maggiore dell'altro; il più antico fu commesso dal vescovo Stefano Trenta e dall'operaio Francesco Toti, il primo febbraio 1462, al lucchese M.° Leonardo del fu Francesco Marti ed occupò la parte della navata maggiore compresa tra l'attuale pergamo e il maggior altare, tenendosi ad una certa distanza da questo. Esso fu ideato a due ordini di stalli; e benchè il coro rigurgiti d'intagli e tarsie, e sia ricco, venne portato a nuovo splendore grazie a Domenico Bertini, il mecenate di Matteo Civitali, che ordinò a questo, pare nel 1478, un elegante parapetto corale di marmi scolpiti e coloriti. Il minor coro, poi, intorno la tribuna, fu lavorato da M.° Iacopo da Villa, dal genero suo Masseo (non Matteo), da Bertone Civitali e, per la tarsia, dal celebre Cristoforo Canozzi. Il lavoro doveva essere bellissimo; ora non ne resta verun avanzo, nè si sa quando il coro venne tolto dal luogo dove si vedeva.

(1) *Cenni st. art. int. alla Basilica di S. Miniato,* Firenze, 1850, p. 82.
(2) Alb. Chiappelli, *Bull. st. pist.*, a. II, P. I, p. 8 e seg.

Quanto all'altro coro, i bisogni ed i gusti cambiàti non gli furono favorevoli; e nel 1620 l'idea di disfare il coro più grande, e facilmente anco l'altro, sorse e fu tradotta in fatto; onde legnami e marmi (chè non si risparmiò il lavorìo marmoreo ad aprir più largo campo alle funzioni) furono tolti dal Duomo, e il coro del Marti fu dato al Convento di S. Cerbone nel 1631. A' nostri giorni (1888) l'ing. Basilio Gianni, operaio del Duomo, disponeva che il coro tornasse al Duomo, affidandone la cura de' restauri all'artista lucchese Giovanni Federici che vi fe' due stalli nuovi di pianta (1). La bravura del Marti si rivela anche dal leggìo elegantissimo che riproduco (fig. 11) nelle sue linee generali e nella delicatezza dei suoi intarsi consparsi di fiori.

Coll'occhio sul mio disegno (fig. 12), il lettore si accorge d'una certa disunione fra la parte superiore di esso, con vedute di Lucca, e la inferiore dei sedili: gli è che questa rappresenta gli stalli i quali appartennero al coro maggiore del Duomo e adesso si rimisero, parte nel presbiterio, col lavoro indicato del 1888, parte si collocarono nella Pinacoteca Civica. Abbiamo qui, dunque, un saggio della capacità di M.° Leonardo Marti. Quanto alla parte superiore, con vedute, essa appartenne, sormontandola, ai seggi che ebbe la Cappella degli Anziani, ornamento al Palazzo Governativo di Lucca. Nel mio disegno essa vedesi unita al coro del Duomo, poichè l'originale da cui trassi il disegno è così.

Fig. 11. — *Lucca:* Leggio già nel coro del Duomo, ora nella Pinacoteca (Fotografia Alinari. Firenze).

Non abbandoniamo Lucca nè Massèo Civitali discepolo in tarsia di Cristoforo Canozzi e suo aiuto a Lucca; il quale Masseo ideò e scolpì un altro bel coro lucchese in S. Romano vagamente intagliato nei cinquantatrè sedili, su due ordini; e questa chiesa lucchese bella di cotal coro ricevette, nel tempo, altre opere d' intarsio da fra' Antonio di Lunigiana, discepolo di fra' Damiano, in queste pagine nominato: anzi, il frate lunense fe', per S. Romano, il leggio corale mettendovi prospettive ad intarsio con due energiche teste, S. Pietro e S. Paolo, e il banco intarsiato a strumenti musicali e sacri utensili (fig. 13).

Vicino a Lucca il coro della Primaziale di Pisa emerge fra le opere monumentali appartenenti alla fine del XV secolo. La celebre chiesa ricevette varie opere di tarsia e intaglio (1), e al coro lavorarono Domenico di Mariotto, Guido da Seravallino, il primo artista fiorentino, il secondo pisano, e specialmente lavorò un M.° Michele Spagnolo dimenticato.

Alle altre opere lignee, sedie ricche d'intarsio e di prospettive, sparse nella chiesa e nel coro, furono addetti un esercito di inta-

(1) Mazzarosa, *L'antico coro della Cattedrale di Lucca* in *Arte e Storia,* 1888, p. 210 e seg. e Ridolfi, op. cit., p. 258 e seg.

(1) Supino, *I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa* in *Arch. st. dell'a.*, 1893, p. 133 e seg.

gliatori e intarsiatori: Giuliano da Maiano, Giuliano di Salvatore, ancora Michele Spagnolo, Antonio di Leonardo da Bologna, Iacopo di Marco da Villa, Valentino da Pietrasanta, Giuliano di Papi da Fucecchio, intagliatori e intarsiatori del XV secolo, il famoso Francione, Leonardo di Checco da Marti, Baccio e Piero di Fino Pontelli, abilissimi nella loro arte, Pietro del Cervelliera, Michele di Lorenzo dello Spagnolo nipote di Michele Spagnolo, Vincenti da Ruosina, ecc. L'opera delle sedie viene in parte assai in qua nel XVI secolo, tanto vero Michele di Lorenzo lavorava alcune sedie della Primaziale intorno al 1550.

Rispetto al coro va precisato che nel 1471 si diè l'incarico ai Pontelli del saggio di un sedile; lo stesso incarico ricevettero altri artisti fra cui, nel 1486, Cristoforo Canozzi, da alcuni documenti chiamato

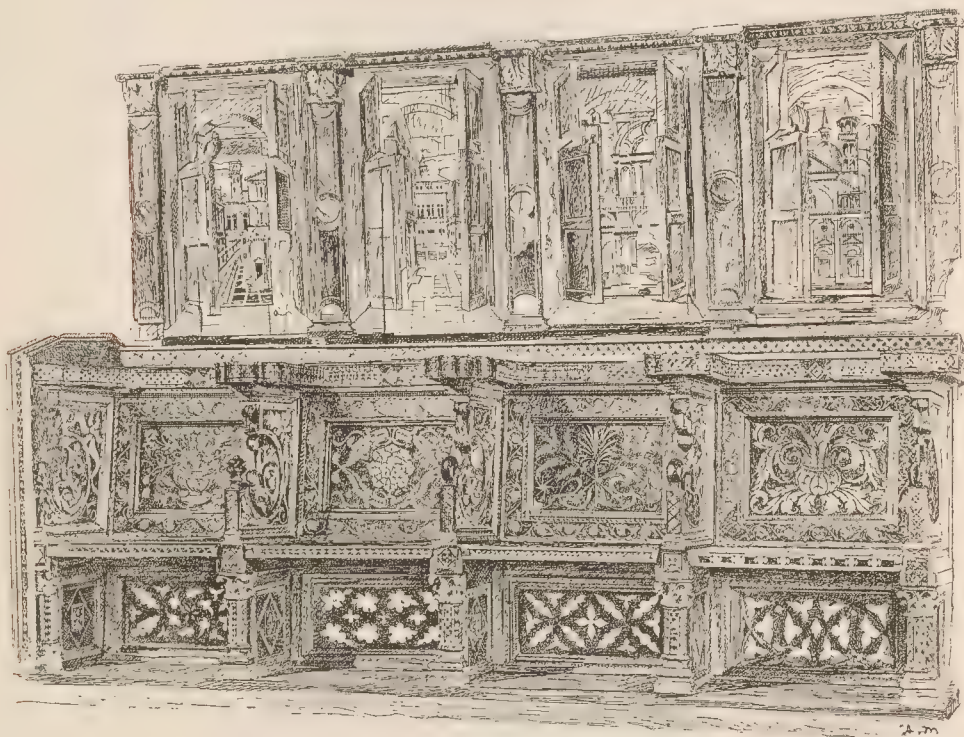



Fig. 12. — *Lucca:* Stalli del coro maggiore nel Duomo, e fondale dei seggi già nella Cappella degli Anziani nel Palazzo Governativo, ora nella Pinacoteca Comunale.

« Maestro al coro del Duomo »; ma costui non assunse, e nemmeno i Pontelli assunsero l'incarico: tuttociò dimostra la prudenza dei preposti alla Primaziale di Pisa responsabili della conclusione definitiva sopra il magno lavoro.

L'incendio del 1596 che recò tanto danno alla nostra Primaziale, ne distrusse o guastò anche molte opere lignee: specialmente le sedie collocate in chiesa, furono quasi tutte incenerite. A tal proposito può leggersi un Inventario del 1596 in cui viene indicato ciò che rimase di tutti quei lavori, de' quali si hanno notizie nei documenti del Capitolo.

Movendo i passi su Siena, il coro del Duomo si ricorda appena la mente si accende alle bellezze lignee della città sacra alla Vergine. Il lettore ne conosce la storia irta di vicende; e guardandone il disegno (1), si accorge che l'opera monumentale, alla cui definitiva ed attuale forma cooperarono molti Maestri di gusto diverso, in sostanza è bilingue, gotica e classica: è classica nei postergali intarsiati, riprodotti da me, tratti dal convento di Monteoliveto, ove li aveva eseguiti il celebre fra' Giovanni da Verona (2).

(1) *Arte nell'Industria,* vol. I, tav. XLII in cfr. colla pag. 388.
(2) *Arte nell'Industria,* vol. I, tav. XLII.

Essi rappresentano oggetti sacri, in parte, entro armadi semiaperti, in parte vedute entro tabernacoli di pieno gusto cinquecentesco, il quale si estende agli stalli del Duomo (fig. 14). A proposito dei quali mi consta che, nel 1506, Pandolfo Petrucci, fatto togliere e portare più indietro, verso l'abside, l'altar maggiore, vedendo che il vecchio coro gotico non si adattava più al nuovo posto, ne ritenne una parte dando il resto alla chiesa dei frati di S. Spirito, e allogando l'aggiunta ad Antonio e Giovanni Barili che ciò fecero con molti intagli; mi consta inoltre che, nel 1567, si allogava a M.° Tesèo di Bortolino da Pienza (1507 † 74) e a M.° Benedetto di Giov. da Montepulciano, l'intaglio del coro nuovo di legname nel Duomo di Siena, da eseguire secondo il modello di Bartolomeo Neroni. detto il Riccio, ed il 19 maggio 1570 avveniva il lodo degli intagli come risulta dai documenti: (il leggìo corale indica approssimativamente quest'epoca e deve essere stato scolpito a coronare l'opera del coro compiuta).

Fig. 13. — *Lucca:* Divisorio negli stalli del coro nella chiesa di S. Romano (Fotografia Alinari, Firenze).

Tesèo da Pienza sunnominato godette bella fama: nei documenti riguardanti il coro del Duomo di Siena egli apparisce fra coloro che lavorarono fervidamente in cotale opera. Peccato che sia andato distrutto un altare che intagliò il Nostro per la chiesa di Certano, trasportato nella chiesa dei monaci di Monteoliveto!

Il Duomo di Siena non ricevette, avvertii (1), il solo coro principale, così Antonio Barili assunse il coro già alla Cappella di S. Giovanni nel Duomo senese (ordinatore: Alberto Aringhieri) e con atto dei 16 gennaio 1482, si obbligò di tirarlo a compimento *secundum modellum et designum factum* dentro due anni pel prezzo che, a lavoro compiuto, sarebbe stato stabilito da due esperti Maestri o. in caso di contrasto, da un solo nominato *de comuni concordia* (2). Il coro però vide la sua fine nel 1502.

Il coro guasto per abbandono, non vedesi più al suo posto originale; nella parte che si potè conservare si trova, dal 1749, nella Chiesa Collegiata di S. Quirico in Osenna ove un falegname, Bartolomeo Martorelli, assunse di ricostruirlo, aggiungendovi di

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, p. 389.
(2) Milanesi, *Docum. d'A. S.*, vol. II, p. 398.

suo capriccio la residenza pei canonici. Perciò l'opera del Barili, attuale, alterata, offre solo una pallida idea di quello che era e fa rimpiangere la sorte che ad essa toccò.

Fortunatamente un autore, il Landi, dette la descrizione minuta del coro (1); il padre Della Valle la diè ugualmente, seguendo il Landi (2), il quale narra che ai suoi tempi il coro era stato danneggiato dall'umido, e parla del nessun conto ché se ne faceva: così pochi lo conoscevano, chè il suo luogo era inaccessibile al pubblico.

Le notizie del nostro A. insegnano tra altro che il coro conteneva diciannove quadri intarsiati, ridotti nove, e indicano la mancanza di varie cartelle con leggende le quali furono suo decoroso ornamento. Manca il ritratto del Barili accompagnato dalla inscrizione: HOC EGO ANTONIVS BARILIS OPVS CAELO | NON PENNICILLO EXCVSI A. D. M D II interessante, così quello come questa, anche a determinare i lunghi anni che occorsero a fabbricare quest'opera lignea; circa venti, confermati da questo: che non avanti il 12 febbraio 1504, l'eminente suo Maestro ne riceve il pagamento dopo il lodo di fra' Giovanni da Verona (3).

Dunque il nostro Antonio Barili senese e il suo nipote Giovanni formatosi sotto Antonio, come discepolo e come aiuto, crebbe alla bellezza vicino allo zio che lo adoperò, ripeto, spesso, per esempio, nel coro della Certosa di Maggianico cominciato nel 1511 (?) di cui esiste il lodo, non l'opera (scomparsa) colla data 6 luglio 1517 (4), finito il quale Giovanni si condusse a Roma dove lavorò (1514-21) soffitti, imposte di porte e finestre nelle sale vaticane.

Ricordandosi i cori di fra' Giovanni da Verona nel convento di Monteoliveto di Chiusuri e di S. Benedetto fuor dalla porta a Tufi, onde è detto sul luogo in cui viene onorato il magnifico frate intarsiatore, conviene intanto il ricordo d'un altro Maestro senese, valentissimo, Benedetto di Cristoforo d'Antonio Amaroni (1525 † ?) che vive sulle testimonianze della storia soprattutto. Nulla si sa d'un cataletto della Compagnia di S. Giovanni Battista in Pantaneto dall'Amaroni restaurato e pitturato da Marco di Pino, e s'ignora la sorte di un letto scolpito dal Nostro per Mino Campioni, intorno al 1572, come fu disperso il coro che l'Amaroni stesso eseguì nel 1577 per la Compagnia di S. Antonio.

La presenza a Siena di opere appartenenti a fra' Giovanni da Verona ne induce a ricordare che un discepolo del frate, fra' Raffaello da Brescia (1479 † 1539) eccellente intarsiatore, *oblatus olivetanus*, eseguì per Chiusuri da Siena precisamente nel coro di Monteoliveto Maggiore, un bellissimo leggìo incaricato dall'abate Barnaba Cevenini bolognese, nel 1520, come si legge in analoga iscrizione: R. P. F BARNABA BONONIENSI ABBATE | DIGNISSIMO BONONIAE FABREFACTVM | MDXX ed in basso F. RAPH. BRIX. OPIFEX (1).

Perugia, osservai, è la città dei cori ed eccomi a parlarne: il Duomo o S. Lorenzo, S. Domenico, S. Agostino, S. Pietro, S. Maria Nuova attirano i nostri sguardi. Il Duomo si orna d'un ricco coro di Giuliano da Maiano e di Domenico del Tasso fiorentino OPVS IVLIANI MAIANI ET DOMINICI TAXI FLORENTINI MCCCCLXXXXI. Ma Giuliano, narra sulla fede d'incontestabili documenti l'Autore del Commentario aggiunto alla vita che di lui scrisse il Vasari (2), si recò a Napoli poco dopo il 1481 e vi morì nel dicembre del 90; perciò la parte che ebbe in quest'opera devesi riportare almeno ad un decennio innanzi che essa fosse compiuta; nè pare, soggiunge il Rossi « che gli se ne possa attribuire altra da quella di avere insieme al Del Tasso, promesso e divisato il lavoro (3) »; perciò i due altri Maestri possono essere stati contributori all' opera non gli autori di essa, e la iscrizione suonerebbe un poco vanità di superstiti. Fatto sta che il coro di S. Lorenzo à Perugia è un monumento significantissimo (4). S. Domenico, nella stessa città, ricevette un coro cominciato nel 1476 da M.° Polimante del Castello della Spina, da M.° Crispolto da Bettona, da M.° Giovanni Schiano e terminato da M.° Antonio da Mercatello (M.° Polimante che fu l'artista maggiore, in questo coro dette esempio di molta abilità [5]). S. Agostino

(1) *Racconto di pitture, scolture,* ecc., p. 81 e seg.
(2) *Lettere Senesi,* vol. III, p. 324.
(3) Borghesi e Banchi, *Nuovi doc. d'A. S.*, p. 386.
(4) Milanesi, *Docum. d'A. S.* vol. III, pp. 73-74.

(1) Caffi, *Raffaello da Brescia, maestro di legname insigne* del XVI sec., Milano, 1882.
(2) Vasari, *Opere,* ed. Milanesi, vol. IV, p. 12.
(3) *Maestri e lavori di legname in Perugia nei sec. XV e XVI*, Perugia, 1894, p. 211.
(4) Domenico eseguì anche il tramezzo ligneo di detto coro. Gli fu pagato, nel 1495, sessanta fiorini. *Giornale di Erud. Artist.*, fasc. di marzo e aprile 1872.
(5) Il coro, mal ridotto, fu tenuto male; ricevette più d'uno strato di vernice a corpo: ai nostri giorni, Venceslao Moretti lo ripulì e restaurò. Vuolsi che al suo disegno non sia estraneo Agostino d'Antonio di Duccio, l' artista della facciata di S. Bernardino. Difatti il coro contiene degli angeli i quali somigliano quelli sulla facciata di S. Bernardino. La storia insegna che il Maestro toscano lavorò per S. Domenico; dal 1473 al 1481 egli trovavasi a Perugia.

si orna d'un coro (1502-32) a cui, come nel coro del Duomo, si unisce il nome di un forte artista intagliatore e architetto fiorentino: Baccio d'Agnolo. Ma è questo, davvero, come si ritenne, il famoso Baccio d'Agnolo, continuatore del Cronaca nell'architettura, padre di Giuliano e Domenico? Il Rossi, studioso

Fig. 14. — *Siena:* Divisorio negli stalli del coro del Duomo (Fotografia Lombardi, Siena).

delle antichità di Perugia, specialmente sopra l'arte lignea che diè tanto decoro a tale città, sostenne che trattasi di un altro Baccio (fior. nel 1529) non figlio d'Agnolo Baglioni, ma d'Agnolo di Lorenzo, fiorentino come il primo e Maestro di legname. Ciò io dissi: qui preme aggiungere subito che il coro di S. Agostino fu oscurato da un altro errore, quello che fosse disegnato dal Perugino: tale errore viene corretto dalla scoperta che il coro si immaginò da un pittore, Pietro di Cristoforo non Pietro Perugino.

Onde l'intervento dell'ideatore potrebbe fortificare la tesi del Rossi, parendo verosimile che Baccio d'Agnolo *vero* avrebbe fatto a meno del disegno da altri imaginato. Il coro di S. Agostino mancava di quattro stalli: in origine ne aveva trentasette, oggi ne ha trentatrè.

Perugia ci invita un istante al genere profano: e qui si accenna il sedile nella sala del Cambio, decoro di questa sala che evoca un tesoro di splendore, e insegna che i mercanti perugini si studiarono di circondare i lucri del commercio, col fàscino della bellezza. Il Perugino affrescò la sala e Domenico del Tasso, circondato dai trionfi per gli stalli del Duomo, ricevette l'incarico degli ornamenti lignei della sala, che eseguì dalla fine del 1490 (prima di questa data la sala del Cambio non aveva alcun abbellimento) in avanti, entro il corso di pochi anni. Il Burckhardt attribuisce tuttociò a Antonio Mercatello, cioè ad Antonio di Bencivieni di Mercatello da Massa, in quel d'Urbino, Maestro nel coro di S. Domenico e, al Cambio, autore della squisita imposta decorata all'esterno e all'interno superbamente. Antonio Mercatello si vuol invece ricordare come autore del coro di S. Fortunato a Todi (1), che non finì (1530) lasciandone le cure a Sebastiano suo figliolo; e Todi ricorda il coro di S. Fortunato, opera posteriore di M.° Antonio Maffei da Gubbio, Maestro al coro del Duomo di Iesi. Il coro di S. Pietro culmina in bellezza e ricchezza la Città dei cori (2).

Gli stalli di S. Pietro assurgono a tale monumentalità che il superarla appare difficile: una intiera scuola d'intagliatori venne adoperata in questo monumento ligneo della bellezza cinquecentesca: pannelli, fregio, mensole, colonne, tutto ciò forma un cumulo di pezzi scolpiti davanti ai quali gli occhi non si saziano di guardare. Nè l'intelaiatura architettonica poco sostiene tanta pompa d'ornati; anzi è sommo pregio degli stalli di S. Pietro a Perugia, la sapiente costruzione, la quale non vuole elevarsi a superbe linee vive d'originalità vaghe d'ardire, ma vuol essere forte, logica e geniale.

Che Raffaello entri, come vuolsi, in questo coro di Maestro Stefano d'Antoniolo de Zambelli, fratello di fra' Damiano, sta, poichè certe figure ricordano imagini raffaellesche; e il Perugino talora vedrebbesi in quest'opera di bellezza; ciò non induce tuttavia a ammettere la cooperazione diretta de' due alti pittori i quali, forse, se avessero partecipato alla creazione del coro, non si sarebbero ripetuti (salvo forse il Perugino) come qui si vede. Esaltiamo insomma la nobiltà del lavoro che in rilievi e intarsi va alla sommità; onde chi voglia conoscere le cime dell'arte lignea nel Rinascimento non oblii il coro di S. Pietro a Perugia; il quale, coi cori di Verona e di Bologna (se ne parla nelle pagine seguenti) indica la sommità della nostra arte. Cominciato nel 1533 fu finito dopo poco più di due anni, come lo indica la scritta: HOC OPVS FECIT M. STEPHANVS DE BERGOMO colla data M.DXXXV e furono cooperatori di M.° Stefano, M.° Domenico Schiavone, M.° Nicolò da Cagli, M.° Grisello fiorentino, M.° Battista bolognese, M.° Niccolò fiorentino, M.° Ambrogio francese, M.° Tommaso fiorentino e M.° Antonio fiorentino come M.° Tommaso.

Complemento al coro sorge lo stupendo leggìo (1536) dei Maestri Ambrogio Battista e Lorenzo, annesso a cotal coro, coi fatti della vita dei SS. Pietro e Paolo, e veggonsi due seggi di Benedetto di Giovanni da Montepulciano (1556).

Quanto al coro di S. Maria Nuova a Perugia, esso sale a splendore: l'autore, M.° Paolino di Giovanni da Ascoli (fior. nel 1456-58), evoca quel M.° Apollonio di Ripatransone, autore del coro nella chiesa inferiore di S. Francesco d'Assisi, di cui oggi si scoperse il casato Petrocchi (1), autore altresì (Paolino) dei seggi corali nella Cappella nuova al Palazzo dei M. S. P. (Magnifici Signori Priori) di Perugia, stati venduti al priore dello Spedale della Misericordia, il quale ne mise una parte nella Chiesa dietro l'altar maggiore. Il nostro artista che lavorò il coro di S. Maria Nuova dal 1456 al 58, epoca in cui fu finito, si fè assistere da Giovanni di Montelpare (2). La storia insegna che, eseguito per la chiesa di S. Maria dei Servi, stata distrutta volente Paolo III, venne trasportato nel 1542 nella chiesa attuale di S. Maria Nuova, appartenuta sino allora ai Silvestrini. Il nuovo luogo alquanto umido corrose il coro, onde nel 1727 esso ebbe dei lavori come il rinnovamento totale dell'ordine inferiore e, via via, le sostituzioni agli antichi, di nuovi pezzi lignei

(1) Angelucci, *Intorno al coro di S. Fortunato di Todi*, Perugia 1852.

(2) Moroni e Biagetti, *Intagli in legno del coro della chiesa di S. Pietro a Perugia*, Torino, 1902.

(1) Grigioni, *M. Apollonio Petrocchio di Ripatransone* in *Rass. bibl. dell' arte ital.* 1906, p. 29 ove si mette a breve raffronto l'arte dei due Maestri succitati.

(2) Si annuncia che gli stalli del Comune si rintracciarono; e oggi (1907) si pensa a ricomporli e ricollocarli nella Cappella.

non confacentisi al decoro dell'opera insigne. Fu allora, dopo un periodo d'abbandono, che ai nostri giorni

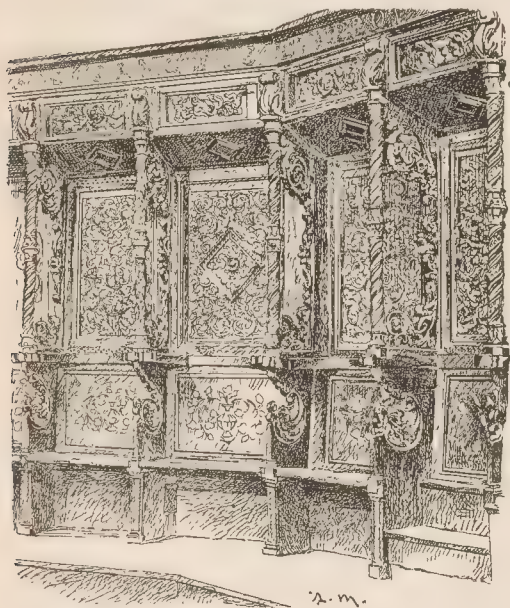



Fig. 15. — *Perugia:* Stalli del coro di S. Maria Nuova dopo il restauro. (Fotografia comunicatami dall' *Ufficio Regionale delle Marche e dell'Umbria*).

(1895-96) si pensò a ripristinare il coro di S. Maria Nuova a restituirgli il suo aspetto primitivo; e quale esso è, eccolo nel mio disegno ricavato da una fotografia comunicatami cortesemente dall'Ufficio Regionale dei monumenti delle Marche e dell'Umbria. Il restauratore moderno fu Venceslao Moretti (fig. 15).

Non posso fermarmi sul coro del Duomo di Assisi, S. Rufino (1), non il trecentesco sostituito col magnifico coro appartenente al principio del XVI secolo, autore M.° Giovanni di Pier Giacomo da Sanseverino, il quale ne ricevette l'incarico nel 1519 (fu finito nel 1560); nè posso fermarmi sul coro di S. Domenico a Città di Castello, autore il nominato Manno di Mannuccio di Firenze detto Manno da Cori (2); solo mi dirigo al coro nell'Annunciata di Ascoli Piceno (fine del XVI secolo) non raffaellesco come lo stimò il Carducci (3) e sul nobilissimo coro di Domenico Indivini nel « vecchio Duomo » o Chiesa maggiore di Sanseverino Marche cominciato nel 1483, stato restaurato (1903) il cui Maestro oscillò, come dissi, fra il Gotico e il Classico, trionfante comunque nella nostra arte (fig. 16).

(1) Gentili, *Un cenno sugli ornati del coro di S. Rufino d'Assisi operato in intaglio in legno da Giovanni di Pier Giacomo da Sanseverino nel 1520.* Assisi, 1841.

(2) Pubblicata dai *Ricordi d'Architettura*, Firenze, 1884, tav. VI.

(3) *Su le mem. e i monum. d'Ascoli Piceno*, Fermo, 1853, p. 209. Ricci, *Memorie delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata 1831.

Le Marche vantano opere consimili degne di nota: il coro di S. Catervo a Tolentino, del XV secolo, in gran parte distrutto nel 1825, di cui dà notizie una memoria del Servanzi Collio, eseguito fra altri, da un M.° Giovanni Oravia (1); nella stessa città il coro di S. Francesco che vive, oggi, in alcuni avanzi; a Iesi il coro del Duomo in luogo di quello dell'Indivini di M.° Costantino Costantini da Foligno, di M.° Antonio Maffei da Gubbio e di M.° Ranieri Romani da Borgo S. Sepolcro (ora orna la chiesa dei Carmelitani).

Fig. 16. — *Sanseverino Marche:* Stalli del coro nel Vecchio Duomo. (Fotografia comunicatami dall' *Ufficio Regionale delle Marche e dell'Umbria*).

Vengo alla Lombardia, a Affori presso Milano, per desìo di novità (figg. 17 e 18), dove la sedia presbite-

(1) *Opere scolte e intagliate in legno in chiese della città di Tolentino*, Macerata, 1872.

riale del coro nella Parrocchia, contiene degli intrecci ispirati, direbbesi, dall'ornato lombardo dugentesco; e vengo alla Certosa di Pavia, ancora presso Milano, per mettere in bella vista uno dei cori più superbi d'Italia. Signorilmente intagliato e intarsiato, svolge un motivo architettonico a pilastrelli e nicchiette sporgenti, il tutto coronato da

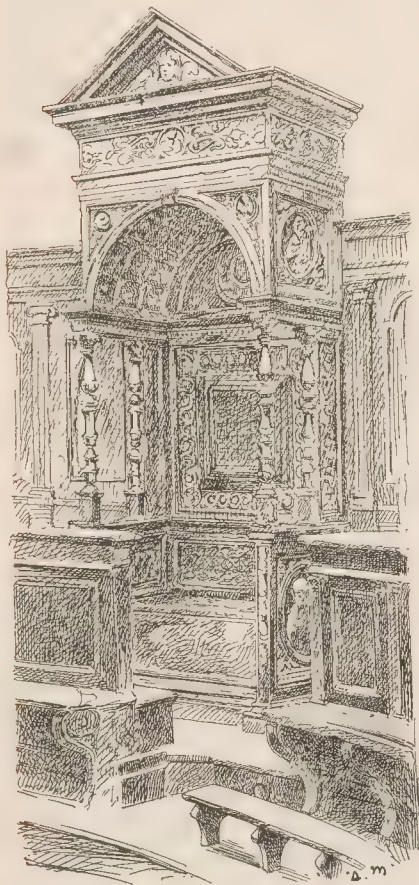



Fig. 17. — *Affori* (Milano): Sedia presbiteriale nella Parrocchia.

ampia cornice, parafrasi e traduzione, in Classico, di motivi usati nei cori gotici (veda il coro del Duomo d'Orvieto p. es.): e benchè non si illumini del nome di famosi Maestri nell'intaglio e intarsio, come si gloriano altri cori (Verona e Bologna ad es.) è indimenticabile. La data più lontana del coro certosino sale al 1487; in quell'anno, 28 aprile, stipulavasi l'accordo con « Magistro Bartholomeo Polli » da Mantova per la esecuzione degli stalli destinati ai monaci, e dal 1487 al 1498 il coro prese la attuale forma, eccettuata una piccola parte, col concorso di vari Maestri, Pantaleone de Marchi, M.° Piero da Vailate il quale nel 1495 s'incaricava delle « spalliere del coro con prospettive e figure diverse « a ragione di fiorini 11 e un quarto per spalliera », e il famoso Ambrogio Fossano detto il Bergognone, Maestro capitale alla Certosa, al quale la tradizione assegna il disegno di tutto il coro, mentre sembra molto più probabile che il Bergognone abbia dato i cartoni delle figure negli schienali (1).

Potrà accennarsi il coro signorile di S. Maria delle Grazie a Milano, eseguito nel 1470 con meno lusso del certosino, il coro di S. Maurizio elegante e modesto (primi del XVI secolo), e quello della Passione marcatamente architettonico con arcate in prospettiva (I metà del XVI sec.), somigliante il coro di S. Fedele, più ricco, assegnato a Anselmo del Conte milanese.

Cremona, città oltremodo insigne nell'arte, origine alla famiglia dei Sacchi si pregia nel coro del suo Duomo, particolarmente, il cui artista viene indicato dall'iscrizione: IOANNES. M. PLATINA | MCCCCLXXX. Notava il Caffi che « da un Francesco di Piadena, in quel di Cremona, per ciò chiamato Platina, al pari del famoso autore delle Vite de' papi, nasceva nel 1455 questo Giammaria intarsiatore († 1500), creduto un rampollo della famiglia dei Sacchi » (2); e l'intarsio del coro in utensili, ornamenti, arredi sacri, mostra l' abilità considerevole di costui il quale lavorò a Mantova e gode meno nominanza di quanta si meriterebbe.

Certo, non fu, il Platina fra' Damiano; il quale invita a Bergamo in S. Maria Maggiore, luogo di sua virtù d' intarsiatore riaffermata con ogni nobilità, a Bologna, città sacra alla bellezza lignea soprattutto per merito del nostro fra' Damiano, che in S. Domenico, intagliando e intarsiando, eresse il suo capolavoro, uno dei cori più monumentali d'Italia.

Avanti che a Bologna potremo sostare un istante a Bergamo, dove il nostro Maestro, fra' Damiano, in

---

(1) La Certosa di Pavia possedeva un altro coro: quello dei conversi, il quale era stato assunto da M.° Bartolomeo Polli nel 1498, dopo finito il coro dei monaci. Esso pure sarebbe stato lavorato da M.° Pantaleone dei Marchi: ciò si scrive dubitativamente perchè il coro certosino dei conversi non esiste più e le notizie che se ne dànno sono scarse. Nel Milanese, l'Abbadia di Morimondo, o chiesa già abbaziale di questo nome, s'onora d'un coro ligneo ampio, a due file, d'un Francesco Giramo d'Abbiategrasso, che firmò questa sua opera datandola 1523. Dimenticato e poco conosciuto, considerevole, è intagliato e intarsiato.

(2) Caffi, *Dell'arte antica cremonese* in *Arte e Storia,* 1866, p. 163. Cfr. dello stesso *Le tarsie pittoresche nel Coro degli Olivetani di Lod*

S. Maria Maggiore si onora nel coro a cui contribuirono, con disegni per le tarsie, i pittori eminenti Andrea Previtali (c. 1470 † c. 1525) e Lorenzo Lotto (c. 1476 † c. 1555); lo che dà al monumento ligneo bergamasco nuova ragione di interesse. Una parte di esso gli stalli anteriori, del 1540-74 fu eseguita da Giovanni Belli e figli.

Vuolsi che fra' Damiano a Bologna siasi valso del consiglio e del disegno di Iacopo Barozzi, e l'osservatore deve volgere lo sguardo sugli intagli; il quadro completo che gli si apre allo sguardo lo riempie di meraviglia. Fece bene il Maestro a mettervi la firma; nel primo stallo si legge: FRATER DAMIANVS DE BERGOMO FACIEBAT e due date, 1528-1530, si leggono in due diversi luoghi dei seggi. Queste date non indicano il principio e la fine dell'opera monumentale, ma i millesimi estremi d'una prova. La continuazione del grave lavoro fu qualche poco ostacolata dalla povertà del Convento, tantochè nel 1534 i religiosi uniti a consiglio stabilivano di abbandonare il coro per mancanza di denaro. Curiosa! tre anni dopo si affidavano al Maestro altri lavori: la prosecuzione d'un pulpito ligneo per la chiesa commessogli qualche tempo prima, e solo dopo sette anni il vasto lavorìo degli stalli veniva ripreso. Dopo qualche anno sorge, assistente a fra' Damiano, il fratello suo, Maestro Stefano da Bergamo, il quale dal 26 aprile 1544 fu presente al nostro lavoro con un garzone Zampiero da Padova. L'accordo fra i due fratelli non correva sempre; e Maestro Stefano va, viene, si lagna della paga e poi si parte, non senza aver dato al coro domenicano, il fervore dell'opera sua, vuolsi, negli intagli: al suo si aggiunse il lavoro dei frati Bernardino, Antonio Asinelli e Antonio di Lunigiana, e nel 1550 il coro era finito. Sulla cornice dell'ultimo stallo leggesi: 1550 FR. DAMANVS BERGOMENSIS ORD. PRAEDIC.

Centododici stalli: ventotto superiori per parte e ventotto inferiori! solo la parte superiore fu istoriata e il Vecchio e Nuovo Testamento ispirarono il Maestro. Il quale, tuttavia, non sembra dovunque presente nel coro di Bologna, marcatamente diseguale; ma dove l'opera sale maggiormente a nobiltà, sul lato destro, fra' Damiano tira la nostra ammirazione. Fortunatamente il coro si conserva assai bene sul lato che l'arte impareggiabile di fra' Damiano certamente toccò; sull'altro il tarlo e la mano dell'uomo, non si associarono a far piacere a chi, come noi, vorrebbe che tali opere sfuggissero alle insidie e ai danni del tempo. Fra' Damiano lavorò anche il leggìo del coro bolognese.

Uniamo intanto il coro di Bologna con quello di fra' Giovanni da Verona a S. Maria in Organo, e riuniremo in alta armonia di bellezza due opere monumentali che potranno congiungersi al coro di S. Pietro a Perugia.

Il celebre fra' Giovanni da Verona eseguì alcuni cori che stanno o stettero (alcuni non esistono più)

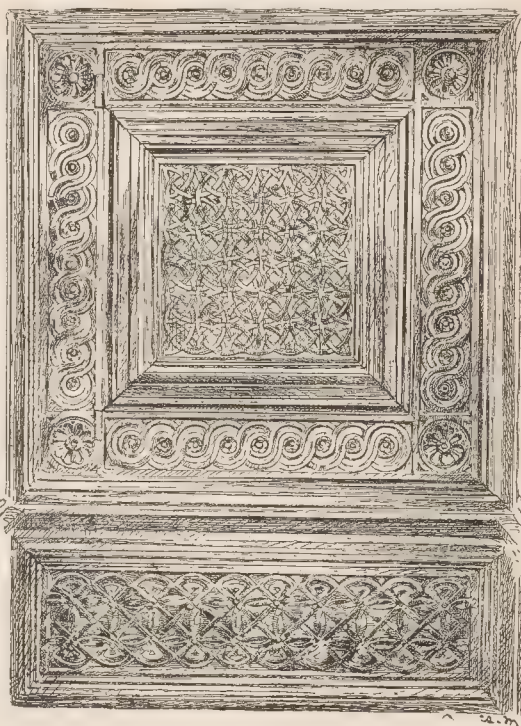



Fig. 18. — *Affori* (Milano): Schienale della sedia presbiteriale nella Parrocchia.

fra le opere lignee più importanti del Rinascimento. Col suo educatore, fra' Bastiano da Rovigno, fra' Giovanni da Verona, in giovane età, lavorò d'intaglio e tarsia, il coro del Monastero nell'isoletta di S. Elena ove egli aveva preso stanza. Lavorò, successivamente (1502) il coro del Convento a Monteoliveto di Chiusuri presso Siena, e in tre anni eseguì quest'opera di quarantadue stalli, magnificentissima, con grandi fantasie di casamenti, vedute di paesi, armadi in prospettiva cogli oggetti dentro e simili. Questo coro ebbe cattiva sorte: quarantotto specchi

in prospettiva ornarono, come fu detto, il coro del Duomo di Siena.

Un altro coro, più piccolo di quello di Monteoliveto, con prospettive, eseguì fra' Giovanni per la chiesa del Convento di S. Benedetto dell'Ordine Olivetano fuori porta a Tufi ancora presso Siena; ma, rovinato il Convento e la Chiesa, il coro fu disfatto e trenta prospettive ornano il coro monteolivetano.

Le bellezze maggiori parvero riservate, pertanto, al coro di S. Maria in Organo a Verona (non parlo del coro che fra' Giovanni eseguì a Napoli nella chiesa di Monteoliveto di quella città dopo il 1511): alla patria, l'eccellente Maestro volle lasciare il suo capolavoro, quasi sapiente riassunto della sua operosità da Venezia a Monteoliveto, da Roma a Napoli. Tale è il coro di S. Maria in Organo cogli specchi degli armadi di sagrestia, dei quali parlo più qua. Questo coro scolpito e intarsiato con vedute di città e oggetti vari, contiene squisitezze formali che sono vanto del Maestro e dell'epoca che egli onora (Tav. IX). Il Nostro mostra qui di possedere l'architettura come un architetto (e architetto fu fra' Giovanni a cui si dà il campanile di S. Maria in Organo, parte della Chiesa che conserva il coro che esaminiamo): egli profila colla purezza d'un fiorentino, e l'ornato di fra' Giovanni si snoda nei candelabri e nei pannelli senza stento come se esso, anzichè dall'imaginazione d'un artista, escisse dalla terra come una pianta di fiori. Fra' Giovanni eseguì anche il leggìo, degno del coro veronese (1).

Venezia e il Veneto, si ricordano col coro nel Monastero di S. Elena, opera giovanile di fra' Giovanni da Verona e fra' Bastiano da Rovigno testè indicato, con intarsi di paesi: vuolsi ricordare a Venezia in S. Michele (Murano) il coro eseguito da Alessandro Begni nel 1544 e, in Venezia propria, il coro distrutto nella chiesa di S. Maria della Carità con tarsie dichiarate « rare » dallo storico Francesco Sansovino, col nome dell'artista, lo stesso Begni (1536); e si ricordano, nel Veneto, oltre il coro di S. Maria in Organo a Verona i cori di Padova.

La Basilica di S. Antonio ricevette nel secolo XV un magnifico coro dal 1462 al 69, che un formidabile incendio del 1749 distrusse; e di questo nel gusto gotico volgente al classico, benchè fosse eseguito nel 1462, fu autore Lorenzo Canozzi e i resti servono a de' confessionali (1). E Padova s'impone col coro di S. Giustina, il cui lavoro di intaglio non si può ideare più opulento. Cinquecentesco volgente al barocco, è lavoro sommo a stalli architravati con colonne corinzie meditatamente distaccate dal fondo; onde la trabeazione, essa pure, si allinea ad alta sporgenza (lo scuro che ne deriva vale opportuno accorgimento a marcar bene l'organismo in tanta minutezza di intagli), ogni pannello contiene una storia figurativa e le mensole divisorie, a due ordini, intagliate a cariatidi, popolano il coro che meraviglia.

Nel vol. I, Fabbrica dell'Archivio di S. Giustina, a carte 136 leggesi la ricevuta di M.° Angelo da Rimini abitante a S. Arcangelo presso Cesena, in data 17 agosto 1545, per 48 stalli del coro, a l. 1, soldi 4 lo stallo. Nello stesso vol. a. carte 194, il 29 maggio 1558 Rizzardo francese, intagliatore, dichiara di ricevere l. 24, soldi 4 « per fare il modello degli stalli del coro nuovo », e gli stalli furono poi eseguiti dallo stesso Maestro Rizzardo e dal cognato M.° Battista da Vicenza « marangone », negli anni 1558-1565 (2).

Quale dei detti Maestri sia stato l'ideatore del coro, non posso dedurre dalle notizie raccolte; parrebbe che il primo nominato M.° Angelo da Rimini possa aver dato il disegno della magnifica mole che conosce le vette della bellezza; chè M.° Rizzardo autore certo del leggìo, mostra un gusto poco differente. Si parla ancora del leggio monumentale, appartenente allo stesso coro, del 1566, disegnato da M.° Rizzardo francese (3) e da lui intagliato: espressione di arte gagliarda, indico un modello in cui il rispetto alla materia non va compromesso da rigidezze che meno convengono al legno.

A S. Giustina va veduto anche il coro quattrocentesco nella Chiesa vecchia, finissimo nell'architettura, negli intagli e negli intarsi.

E Venezia che ricevette intarsi e intagli magnifici in quest'epoca (un Lorenzo da Pavia visse molto a Venezia a esercitarvi l'intarsio eburneo), si ricorda ancora nelle belle tarsie del presbiterio di S. Marco,

---

(1) Il coro, il leggio e il candelabro di S. Maria in Organo, tutti lavori di fra' Giovanni da Verona, sciupati dalle inondazioni, non sono in buono stato (1906), come l'armadio della sagrestia di cui si parla più qua.

(1) *Arte nell'Industria*, Vol. I, fig. 317 in cfr. alla pag. 359 ove indico, incidentalmente, l'avanzo del coro oggi ornamento di due confessionali. Il Gonzati (op. cit., vol. I, p. 70 e seg.) offre una descrizione del coro ligneo antoniano e dà i documenti relativi, nello stesso vol. a pag. XLVIII e seg. riportando due autografi dei Canozzi: quello di Lorenzo e quello di Cristoforo, relativi al coro.

(2) Per un aneddoto intorno al Maestro francese Cavacio, *Historiarum cenobii S. Iustinae libri sex*, Venezia 1606, pp. 276-77. Non avendo dato il coro, dò la cattedra dello stesso carattere. Veda più qua.

(3) Vol. I, *Fabbrica dell' Arch. di S. Giustina,* p. 286 e seg. Vari pannelli nei sedili inferiori sono in cattivo stato (1907).

principiate nel 1486 dal fiorentino Tommaso Astore e proseguite da Antonio e Paolo da Mantova, dal bergamasco Bernardo Ferrante, da fra' Vincenzo da Verona e da fra' Pietro da Padova.

S. Petronio a Bologna si orna di un coro del cremasco Agostino de Marchi che questi non firmò, ma si scoperse modernamente (il coro fu rimesso in sesto ai nostri giorni [1905]) padre a un Biagio de Marchi, monaco certosino, il quale esercitò l'arte paterna distinguendosi come intarsiatore, al rovescio di quello che fu il padre eccellente nell'intaglio: e Biagio eseguì il coro della Certosa di Bologna (1); la quale città, nella chiesa del Corpus Domini, possiede un coro di Pietro da Terenzi di Firenzuola

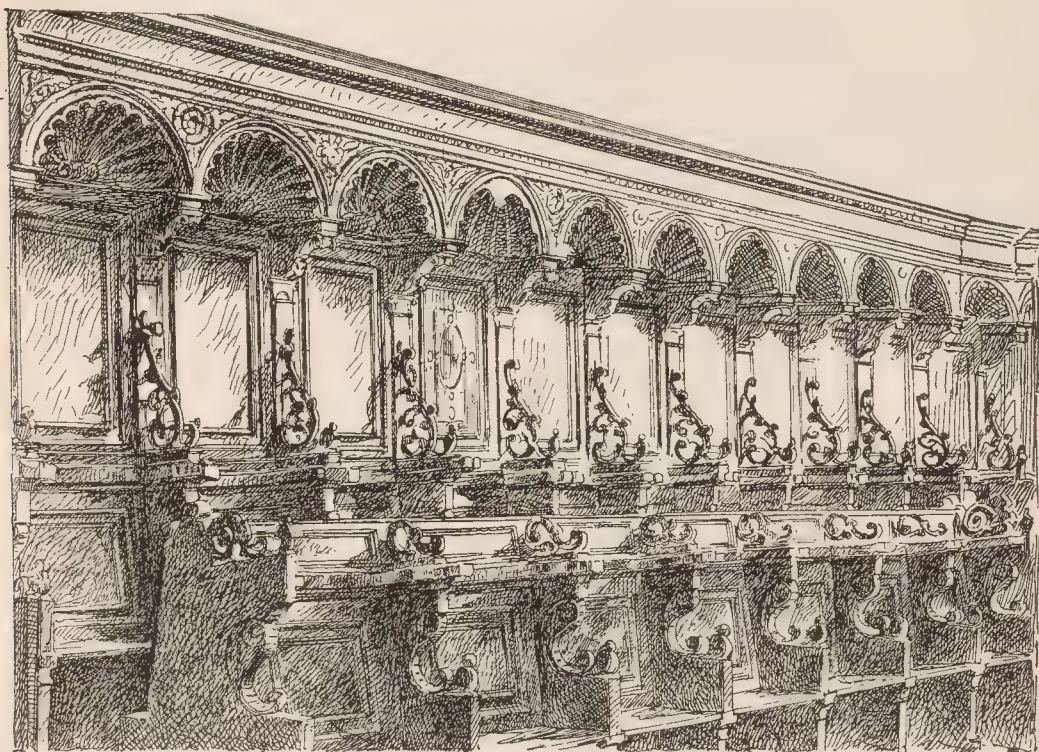



Fig. 19. — *Parma*. Stalli del coro in S. Ulderico.

(costui assieme al figliuolo Niccolò, assistè il Platino o Piadena nel coro di Cremona) terminato nel 1490 (1); e possedette un coro a S. Michele in Bosco, magnifico, di fra' Raffaello da Brescia (1479 † 1539) disegnato dallo scultore Giambattista da Imola (2), il cui lavoro durò dal 1521 al 25 e all'epoca delle soppressioni religiose fu distrutto (R. da B. fe' altri lavori in questa chiesa). Dico inoltre d'Arduino da Baisio († 1455 circa) nipote del valoroso Maestro di legname Giovanni da Modena che fece il coro di S. Domenico a Ferrara, salito in tanta fama, da so-

(1) I due Terenzi stettero al servizio del Comune di Reggio, pel quale eseguirono alcuni lavori lignei importanti. Cfr. Campanini, *Arch. st. dell'A.*, a. IV, fasc. IV.

(2) È doloroso che il magnifico lavoro di Raffaello da Brescia sia stato distrutto. Il Maestro fu assistito da Marco Catena, Matteo di Anton Domenico da Parma e Adriano tedesco, doratore; solo un certo numero di postergali poterono salvarsi e si salvarono grazie ad Antonio Malvezzi. Questo, nel 1812, faceva restaurare la propria Cappella nella Basilica di S. Petronio, e diede a adattare quei postergali all'architetto Angelo Venturoli.

(1) Una cattedra abbaziale ed un leggio con intarsiature di Biagio de Marchi (1539) parte del coro di S. Girolamo alla Certosa di Bologna, intarsiato dal medesimo artista, opere cospicue della « dotta città « insignorirono la Raccolta Gozzadini. Nella cattedra è rappresentato il B. Niccola Albergati con S. Petronio che largisce la sua benedizione. Quelle due opere nel 1804 furono tolte da S. Girolamo e portate nel Monastero di Ronzano, ove figurarono quali intrusi. La cattedra contiene le parole: BLAS. DE MARCHIS FECIT. Sarebbe bene che cattedra e leggio tornassero alla Certosa. Cfr. *Vendita Gozzadini* (Catalogo) Bologna, marzo 1906, tav. I, e fig. 140). Su Agostino de Marchi, diede notizie estese il Gatti nella monografia *La fabbrica di S. Petronio nel periodo successivo al 1460*.

pravanzare il nonno che fu eccellente, e il padre Tommaso e un fratello Alberto; onde il Nostro fu incaricato nel 1420, da Palla Strozzi, del coro che avrebbe dovuto ornare S. Trinità a Firenze: e noto il coro, sontuoso lavoro cinquecentesco, di S. Fortunato a Todi, eseguito da Antonio Maffei di Gubbio, artista provetto nell'architettura e nel lavorìo del legname (qui tale si dimostra e tale fu, se ideò il disegno del coro); e noto il coro di S. Ulderico a Parma (fig. 19), di Giangiacomo Baruffi (1), il quale eseguì il vaghissimo lavoro dal 1505 al 1507, per incarico della badessa Cabrina Carissimi: nè indico i cori nello stile di transazione del Duomo di Parma e Modena, i quali si somigliano appartenendo ambedue ai Canozzi; questo a Lorenzo e Cristoforo (1465), quello a Cristoforo (1473). I Canozzi! Eccoli nel coro del Duomo a Ferrara di Bernardino Canozzi († 1520) assistito da vari Maestri (2), cominciato forse nel 1502, finito nel 1525, colle dorature d'un Baldassare dalla Viola e d'un Albertino della Mirandola: ed eccoli nel coro di S. Francesco a Rovigo di Lorenzo Canozzi.

Fig. 20. — *Parma:* Stalli del Battistero, nel Museo (Fotografia Alinari, Firenze).

Volgasi lo sguardo inoltre sul coro della Basilica di S. Prospero a Reggio Emilia, cominciato nel 1546, autori i trevisani non cremonesi Cristoforo e Giuseppe Mandello (Giuseppe fu figlio di Cristoforo il quale abitò Cremona); e sul coro di S. Mercuriale a Forlì cominciato nel 1532, finito nel 35, d'uno di quei Begno, ALEXANDER. BIGNVS, bergamaschi stati nominati; nè io taccio del coro di S. Giovanni in Monte ancora a Bologna, di Paolo del Sacca, assistito dal nipote Giannantonio, terminato nel 1527, che ricorda il coro di S. Prospero a Reggio appena nominato e il nome dell' artista più ragguardevole della famiglia Sacca, architetti e maestri di legname cremonesi specie intarsiatori, la quale gode il bel nome nella nostra storia che sappiamo. E fu eccellente davvero Paolo del Sacca († 1536) il quale, figlio di M.° Tommaso del Sacca marangone († 1517 circa), ebbe un figlio M.° Giuseppe lodato, col padre, dal Campo nella sua *Cremona fidelissima;* e un nipote, Giannantonio, che lo assistì, si disse, al coro di S. Giovanni in Monte a Bologna; e contrattò il 2 ottobre 1531, per la sua Cremona, il coro di S. Francesco unito al ricordato Cristoforo Mandello: nè il padre Tommaso si può abbandonare senza dire che il 20 ottobre 1481 ei si obbligava, col Duomo di Cremona a dare *unum pulcrum litterile,* cioè un leggio corale, trattando successivamente (1497) col Duomo di Parma alcuni intarsi destinati alla sagrestia, eseguiti da Cristoforo Canozzi, il cui disegno avrebbe trionfato su quello del Maestro cremonese. Parlasi anche d'un Ermenegildo del Sacca che sarebbe stato buon intarsiatore, e d'un Bramante del

(1) Ronchini, *Memorie di lavori di scolture in legno eseguiti in Parma.* Dalla *Rivista di Firenze*, n. dal 19 al 71, 1859.

(2) Caffi, *Artisti che lavorarono le tarsie e gl'intagli in legno nel coro della Cattedrale di Ferrara.*

Sacca inesistente (1); ed a Giuseppe († 1561 circa) figlio di Paolo si assegnò, o a tal'altro dei Sacca, il coro di S. Sigismondo, poco fuori da Cremona, che però non fece ma eseguì con Gabriello Capra nei primi del XVII secolo (GABRIEL CAPRA | ACRE MONA F A. D. 1603). Correndo pertanto il 1554 lo

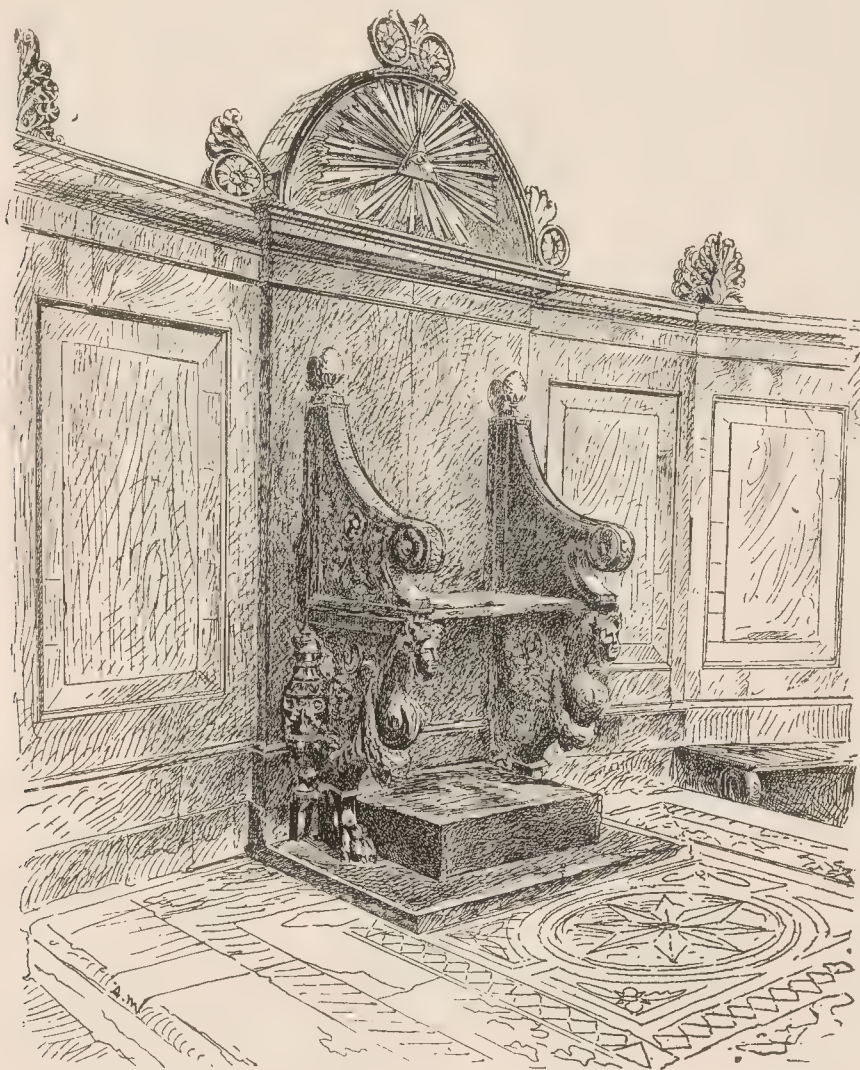



Fig. 21. - *Roma:* Sedia episcopale in S. Sabina.

stesso Giuseppe assumeva il coro di S. Pietro in Po, ancora a Cremona, non accrescendo la propria nominanza nè quella di sua famiglia.

Il gruppo dei miei disegni s'orna d'un terzo coro parmense non ancora indicato: quello assunto da Cristoforo e Bernardino Canozzi pel Battistero di

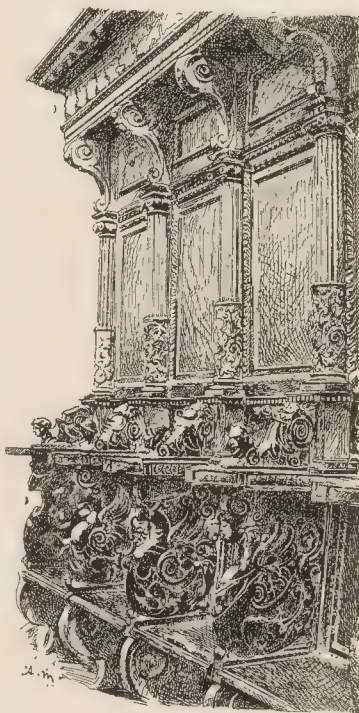
(1) Caffi, *Arch. st. lomb.*, 1879, p. 152 e Courajod, *Documenti* cit.; Signori, *Monumenti Cremonesi*, Milano, 1882. Si creò un Bramante del Sacca, figlio di Paolo, eccellente quanto questi nel lavorio del legno, ma esso svapora nella irrealità d'un mito (Cf. Courajod. p. 7 e Caffi, *Arte e Storia*, 1886, pagina 162-63).

Parma, con vedute in tarsia che la mia penna riprodusse sommariamente (fig. 20). Eseguito nel 1491, fu ideato nel puro stile classico, corrispondente alla sedia episcopale di S. Sabina (fig. 21) di cui devesi lodare la maestà: la veduta, tre stalli d'assieme, del coro nella Annunziata a Sulmona (fig. 22), pure riprodotta, attira il nostro interesse. L'intaglio non ha la più lontana corrispondenza, in questa città abruzzese, colle opulenti bellezze dell'oreficeria sulmonese nel Medioevo: e nel XVI secolo, fu ragionevolmente onorato da Bartolomeo Balcone di Sulmona (1), artista fantastico che diè all'importante coro dell'Annunziata immaginazione e sapienza: mensole, cartocci, colonne, zampe di leone, mascheroni, fogliami, fiori, viticci, un complesso di elementi decorativi quivi riuniti, compone il coro del Balcone, il quale si svolge su tutta l'abside della chiesa, in ventiquattro stalli, escluso quello centrale. Peccato che si siano tolte al coro alcune parti ornamentali, teste di vecchi, donne, serafini, perchè le sporgenze davano noia a sedersi! Si deplora che il partimento centrale siasi raffazzonato alla peggio, e sia una miscellanea di pezzi antichi e moderni, aberrazione di un restauro malaugurato eseguito da un intagliatore, Mosca di Pescocostanzo, intorno alla prima metà del secolo XVIII all' epoca in cui si rinnovò la chiesa.

Fig. 22. — *Sulmona:*
Stalli del coro nella chiesa dell'Annunziata
(Fotografia comunicatami da Pietro Piccirilli).

Un altro lavoro del Balcone esistente in Sulmona, il coro nella cripta del Duomo, subì la stessa sorte; i restauri e le raffazzonature si estesero a tutto il coro della cripta il quale, in origine, era destinato al Duomo sulmonese, a ridurlo quello che è oggi: esso si tagliò, si decimò, si distrusse; si distrussero, sicuro, i pezzi avanzati; almeno così si dice.

Napoli, al pari di Perugia, mostrò grandi tenerezze ai Maestri dell'intarsio e dell'intaglio; e i cori monumentali di questa città empiono di meraviglia: la chiesa cassinese dei SS. Severino e Sossio possiede un coro imponente; possiede un coro superbo S. Pietro in Maiella; lo possiede S. Domenico Maggiore e la Certosa di S. Martino: questi cori, a volta a volta, evocano il nome di artisti ragguardevoli, taluni, luminosi nelle pagine della storia.

Il coro di S. Severino tripudia in colonne, pannelli, lunette, cornici intagliate, opera vertiginosa, brulicante di tenui rilievi entro un'architettura ad archi con colonne abbinate e cariatidi imaginose, e mensole primeggiate da cherubini, il tutto signoreggiato da imposte su tre usci con relativi stipi e scorniciature a frontispizio. Una più bella e fantastica dell'altra, con motivi a doppia treccia, abituali al Rinascimento, e mensole ornate di teste muliebri, e festoni e putti nelle lunette, sopra le quali si allarga la trabeazione col fregio a testa e girali. Difficile descrivere tanta ricchezza (1); vi rinuncio quindi. Ma dopo aver fatto onore del coro imponente, ai legittimi suoi autori; l'architetto e intagliatore Benvenuto Tortelli (fior. 1557-90) di Brescia associato all'intagliatore Bartolomeo Chiarini di Roma, coadiuvato dagli intagliatori napoletani Niccola Porcarelli e Leonardo Tribolo (2) di Roma, i quali principiarono il coro nel 1560 e lo terminarono nel 1575. Le date potrebbero significare che il coro volge allo stile barocco più che in realtà non

---

(1) Piccirilli, *Bartolomeo Balcone* estr. dalla *Rass. Abruzzese*, a. 1827, n. 1. L'A. crede che Bartolomeo Balcone non sia nato a Sulmona ma a Roma; egli si basa su ciò che nei registri battesimali del Duomo sulmonese leggesi una carta in cui si parla di un Faustino di Mastro Bartolomeo romano carpentiere; un' altra carta relativa alla costruzione dell'organo nella chiesa dell'Annunziata parla di un Paolo Balcone che Luca Biagi, organista, scrivendo da Roma, dice « viene costì Mastro Paulo, ecc. ». Questo Paolo ha il casato Balcone e potrebbe essere stato un congiunto di M.° Bartolomeo. La cosa non corre liscia.

(1) Filangieri, op. cit., vol. I, p. 120, vol. II, p. 488. Il coro di S. Severino fu riprodotto molte volte ad es.: nell'op. *Italienische Renaissance. Das Chorgestühl der Kirche Sanseverino in Neapel* (Cordese dal Giensenberg), Lipsia 1878 e anche in *Mobilia Artistica*, Albo höpliano, Milano.

(2) Faraglia, *Arch. st. nap.*, a. III, fasc. II.

sia; ed io non debbo aggiungere altro per brevità; solo insisto su la figura di questo Tortelli, molto integrata alla storia artistica di Napoli, nella seconda metà del XVI secolo: il Tortelli intagliatore e architetto lavorò molto a Napoli ed ultimamente se ne esumarono dei ricordi e si mise in vista ancora la sua profondità come intagliatore nel coro di S. Severino. suo capolavoro, e la disgrazia di veder scomparse dalla città quasi tutte le fabbriche che egli vi eresse (1). Il Maestro bresciano prima del 1557 intagliava il coro del Soccorso a Montecassino.

Il coro di S. Pietro in Maiella va pure singolarmente indicato fra i bei monumenti lignei di Napoli (2). Assegnato a Giovambattista Cavagna o Cavagni († dopo il 1605) architetto romano o napoletano, presente a Napoli alla fine del XVI secolo. si vuole che il Cavagna, investitore aspro e pare giusto di Domenico Fontana non vi abbia avuto mano (3); il Filangeri lo esclude ed il Miola non lo ammette, parendo che il nostro coro sia escito da mani napoletane, tanto più che al tempo del coro di S. Pietro in Maiella, Napoli vantava una quantità di Maestri nell'arte lignea onde il Filangieri offre il nome. Costoro avrebbero potuto assumersi, quindi, il lavorìo che accenno; il quale, cogli altri cori napoletani, che segnalai, richiamerebbe lo storico più di quanto io ora possa richiamarlo perciò il lettore si contenti del poco che gli ho detto e, se vuole, s'informi alle opere speciali (1).

Fig. 23. — *Palermo:* Stalli del coro in S. Francesco (Fotografia comunicatami da Ernesto Basile).

Fuor da Napoli esiste il coro di Montecassino nel quale ebbe parte il Tortelli testè indicato e si trovò un perugino, Tommaso del Riccio. che nel 1558 riceveva in patria il denaro per recarsi a lavorarlo (2). Giova indicare questo coro con un leggìo intagliato e datato, ANNO SOLVTIS MDXII, ricordo di bellezza montecassinese appartenente al Rinascimento, anche a rammentare che l'epoche successive. durante il Barocco e il Rococò, tutto rinnovossi a Montecas sino, auspice Domenico Quesnada spagnolo, capo al celebre Monastero. Nel febbrile tramestìo secentesco caddero persino i banchi della sagrestia cominciati nel 1538, lavorati da M.° Zucca di Gaeta, da M.° Domenico di Sicilia e da M.° Francesco Fiorentino, che pigliò il posto del M.° Zucca (3). Ed eccoci a Palermo abbellito da un coro monumentale il quale, per essere poco noto, io illustrai con un assieme (fig. 23) ed un particolare (fig. 24), il coro di S. France-

---

(1) *Napoli Nobilissima*, 1904, p. 61.

(2) Filangieri, *Chiesa e convento di S. Pietro a Maiella in Napoli*, Napoli 1884.

(3) *Cavagni contro Fontana*, Trani, 1892.

(1) Filangieri, *Docum. per la storia e le arti napoletane*, cit. Catalassi, *Le chiese di Napoli*, Nap. 1845, il De Simone, il Celano, ecc.

(2) Rossi, op. cit., p. 95.

(3) Caravita, *I Codici e le Arti a Montecassino*, Montecassino 1869. vol. III, p. 58 e seg.

sco (1), monumento ligneo eccellente. Benissimo architettato, il suo motivo non volge a originalità ma si compone sapientemente; il motivo arcuato e a nicchia, nel grande schienale, si apre a partimenti rettangoli, suddivisi da colonne isolate a candelabro, intagliate tanto da ricordare alla lontana, stando ad esse molto disotto, le colonne agli armadi nella sagrestia di S. Maria in Organo a Verona. Vari partimenti con arco poco affondato e le conchiglie in cima ad ogni partimento, costituiscono il motivo principale del coro, il tutto sormontato da ampia trabeazione ricca di sculture ornamentali: sulla base delle colonne s'allineano due ordini di stalli, suddivisi da grifi caudati, nel primo ordine non associati a mensola distesa in piano come nell'ordine secondo, il sottostante; e l'ordine dei grifi sotto le mensole va riunito da un piccio fregio intagliato, e il sedile d'ogni stallo poggia in terra con due mensole che si allungano sulla verticale.

Il coro di S. Francesco a Palermo esalta, giustamente, il nome d'uno dei maggiori Maestri nell'arte lignea onde l'isola nel Cinquecento si onorò: Giovanni Gili (┼ 1534) palermitano, che appartenne a una di quelle cospicue famiglie d'artisti su cui richiamai l'attenzione: ne fece costui il suo capolavoro assistito da Paolo Gili fratello di Giovanni, autore di opere consimili: il coro per i Domenicani di Palermo e i cori per i Conventuali di Messina e di Lentini (Siracusa) stati distrutti.

Fig. 21. — *Palermo*: Divisorio negli stalli del coro in S. Francesco (Fotografia comunicatami da Ernesto Basile).

Il coro nel Duomo di Messina è opera monumentale; esso rammenta profondamente il coro di S. Francesco a Palermo. Le colonnette a candelabro hanno pressochè identico profilo e gli archi che si involtano non ricevettero, a Messina, la conchiglia come a Palermo, ma una serie duplice di cassettoni. La trabeazione dei due cori siculi, ha pertanto il medesimo aspetto; e il coro di Messina svolge due motivi i quali si associano senza urtarsi: il primo, le colonnette a candelabro; il secondo, i pilastri addossati sul capitello dai quali si stacca una mensola che produce il rilievo necessario agli archi cassettonati.

Curioso il motivo dei capitelli che formano il basamento alle colonnette: nel coro di Messina pare un elemento decorativo goduto.

Messina fa presente Giovanni de Saliba operoso intagliatore siculo (seconda metà del XV secolo), padre ad un pittore Pietro de Saliba o da Messina, piccolo satellite della luminosa figura di Antonello, il valoroso pittore, il vivo ritrattista, rilumeggiato da recenti indagini.

Volo a Genova che nel Rinascimento si accostò squisitamente alla Sicilia, e ségnalo due altri cori oltremodo insigni.

Fu erroneamente attribuito a Gian Francesco Zambelli fratello di fra' Damiano da Bergamo, l'intero lavoro delle tarsie e degli intagli che ornano il coro di S. Lorenzo a Genova, e il Varni (1) dimostrò che

(1) Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI* alermo 1883.

(1) Varni, *Saggi di studi artistici sul coro di S. Lorenzo in Genova,* Genova 1865. Questo saggio è una piccola parte d'un vasto lavoro che si stampava nel 1869 nel giornale *Il Parini* col titolo: *Delle arti della tarsia e dell'intaglio in Italia, e specialmente del coro di S. Lorenzo in Genova.* Cf.: anche *Atti dell' Accademia Ligustica di Belle Arti,* Genova 1896. Il coro di Genova fu riprodotto geometricamente nell'*Arte ital. dec.*, 1902, p. 86.

esso coro escì da varie mani, anzi da un numeroso stuolo di artisti. Fra questi si nominano Anselmo de Fornari (n. 1471 circa) di Castelnovo Scrivia, Andrea ed Elia dei Rocca o Rocchi, Giammichele de' Pantaleoni (viv. nel 1528) pur di Castelnovo Scrivia, e Giovanni Piccardo (fig. 25).

Il Varni suppose che lo Zambelli siasi recato a Genova nel 1530 a accompagnarvi fra' Damiano che in detta epoca egli assisteva, ed i Padri del Comune abbiano allogato il coro al famoso domenicano; ma questi, occupato in tre grandissime opere, gli armadi della sagrestia, il pulpito e il coro di S. Domenico a Bologna, avrebbe proposto in sua vece il fratello suo, riserbandosi la sovrintendenza dei lavori e le parti di maggiore interesse (1).

I documenti sussidiano, nella parte sostanziale, le cose esposte e supposte dal Varni, salvo alcune correzioni come la posticipazione d'un decennio dalla andata dello Zambelli a Genova ed il riconoscimento del contratto col Governo della Repubblica e non coi Padri del Comune stipulato dai nominati artisti; nel contratto chiara esiste la « promessa » di fra' Damiano di lavorare « dei quadri, quello cioè della Cadrega de Morino, Reverendissimo arcivescovo et quello dello Eccellentissimo Signor Duce con le sue cornise attorno » (2).

L' opera dello Zambelli va accertata dalla firma di quest'artista in una storia, quella di Mosè (IO. FRACIS, ZABELLVS. BERGOMENSS) dalla quale si può dedurre quante altre storie egli eseguì nel coro di Genova; e per quanto concerne il lavoro di fra' Damiano, benchè sia ben precisato da documenti, vuolsi che esso sia più esteso di come appare dai documenti stessi. Così si attribuirono al celebre frate le grandi storie, la Strage degli Innocenti e il Martirio di S. Lorenzo: e se fra' Damiano eseguì l'intarsio per la cattedra arcivescovile, questo venne eseguito nel secolo XVII: nè del seggio ducale restano avanzi. L'intarsio della cattedra potrebbe essere l'Annunciazione che abbellisce uno specchio nel coro dal lato dell'Epistola, ed ha l'aria di appartenere a fra' Damiano.

Il coro di S. Lorenzo era in malo modo ridotto e dal 1860, durante vari anni, si restaurò sotto la direzione del Varni.

Ricorda il coro di S. Lorenzo quello nel Duomo di Savona ove lavorò parecchio il pavese de Rocchi, l'artista mentovato al coro di Genova, il quale si occupò, come il de Fornari ed il Pantaleoni, sì degli intagli sì degli intarsi. Anche il coro nel Duomo di Savona che poco precede quello di Genova, va indicato ad onorare la scultura in legno nel Rinasci-

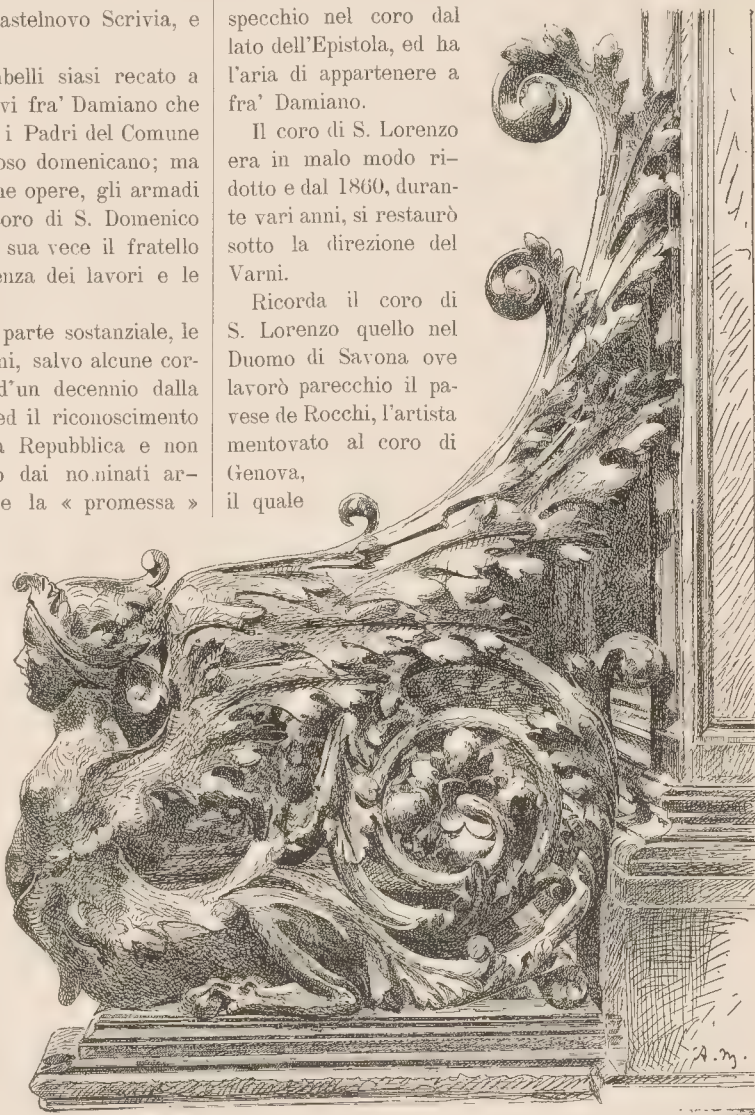



Fig. 25. *Genova*: Divisorio negli stalli del coro del Duomo (Fotografia Alinari, Firenze).

(1) *Saggio*, p. 19.

(2) L. E. Belgrano, *Di Frate Damiano da Bergamo*, ecc. in *L'Arte in Italia*, 1869, p. 126 e seg. Il B. pubblica l'intiero contratto.

mento. Il Poggi, il quale amorosamente ristudiò *ab imis* la storia del coro savonese (1) mostrò che esso fu principiato nel 1500: disegnato dal de Fornari, fu da questi condotto molto innanzi nel periodo di 15 anni, in capo ai quali il Nostro abbandonò il lavoro che ricevette la sua fine solo nel 1527, presente M.° Giammichele de Pantaleoni; nè si ammette che in questo settennio si lavorasse più che ad opere accessorie. Ciò mostra, comunque, che i due cori di Genova e Savona si corrispondono: infatti trovammo il de Fornari e il de Pantaleoni qua e là.

Solenne e sobrio il coro di Savona è lungi da ricordare i cori monumentali intagliatissimi di Perugia e Napoli, e nel disegno schematico ricorda il coro nella Certosa di Pavia. Il de Fornari assunse dunque la parte capitale nell'opera insigne e si dedurrebbe da ciò che, unico, mise la sua firma nel coro savonese. Il quale agevolmente ne conduce al Piemonte, ricco di cori medievali, all'epoca attuale ornato alla Certosa d'Asti del coro con intarsi di Tommaso del Sacca, ivi assistito da vari e dal suo figliuolo Paolo.

Cominciato nel 1496 il coro ricevette molte lodi, e nel 1511 si parla d'un coro simile per S. Andrea di Vercelli, il cui contratto viene stipulato con M.° Paolo alla condizione che il lavoro si compia entro tre anni. La qual cosa riafferma la nominanza, anche fuor dalla patria, della famiglia cremonese Sacca sulla cui attività richiamai l'attenzione.

Corredo alle chiese, quasi complemento ai cori, ecco le cattedre e troni episcopali di cui l'Italia offre sommi esempi: sono fonte di studio a questo soggetto le pitture del XV e XVI secolo.

Di cattedre o troni culmina la pittura italica grazie alle infinite Vergini che essa produsse fiancheggiate da Santi, tema comune il quale turba alquanto, noi moderni, nemici di ripetizioni. Fra queste cattedre noto, assai sobria e ben architettata tuttochè un po' lapidea, quella nella Vergine degli Ansidei a Londra, la tenerissima Vergine di Raffaello; volge ad aspetto lapideo, altresì, la cattedra della Vergine nel superbo dipinto del Mantegna in S. Zeno a Verona; la Vergine, vari Santi e Angeli ed ivi, in S. Fermo, si allineano varie cattedre dipinte nello stile di transizione ai lati del pulpito: noto inoltre la cattedra del vigoroso quadro, stesso soggetto, di Francesco Costa nella Pinacoteca di Bologna ed ivi nel quadro la Vergine colla famiglia Bentivoglio, di Lorenzo Costa a S. Giacomo Maggiore.

Ecco, cattedre lignee solennissime, una cattedra toscana ed una veneta. La toscana è quella famosa nel Duomo di Siena scolpita da Bartolomeo Neroni d.° il Riccio (1567) sovraccarica specialmente sulla trabeazione abitata da un popolo di figure lignee; la veneta è quella, pur nota, una delle due che si guardano presso l'altar maggiore, in S. Giustina a Padova (Tav. X).

Essa appartiene alla seconda metà del XVI secolo, richiama l'opulenza del coro di S. Giustina e annuncia l'avvento del Barocco: nè può meravigliare se essa, colla sua compagna eguale, va al 1560. Coi fondi prospettici in rilievo, come nel coro e negli armadi di Verona si vedono intarsiati, la cattedra di Padova contiene delle figure un po' lunghe, sceneggiate con qualche nobiltà; e le linee architettoniche sue sono lodevoli. Sapendosi dunque che il Maestro Rizzardo francese, ideò e scolpì la cattedra qui pubblicata con Domenico Campagnola ci consola il giudizio che se ne espresse prima che scorgessimo la luce dei documenti (1).

Un'altra cattedra da citare, anche per nominare un Maestro che godette bella fama vedesi nel Duomo di Pisa lavorata da Giambattista del Cervelliera (1489 † ?): questi operò molto nella Primaziale pisana e tale cattedra ideata, con semplice architettura, abbellita di intarsi con vedute di paesaggio, fu eseguita dal Nostro nel 1536 e fa sovvenire che la Primaziale ricevette varie opere dal Francione nominato nelle pagine passate, e qui ricordato a dire che varie cose dubitativamente assegnate al Cervelliera appartengono a lui.

I pulpiti possono trovare qui il loro posto: l'arte del Rinascimento abbellì anche tali mobili chiesastici. Vale su gli altri, ricordo altissimo, il pulpito di fra' Damiano da Bergamo in S. Domenico a Bologna; due pulpiti nel Duomo in Città di Castello fatti eseguire nel 1557 dal vescovo Felidori da Alberto di Giovanni da Borgo S. Sepolcro che ci mise intagli e intarsi, volgano anch'essi modelli di pulpiti lignei nell'epoca che studiamo. La quale volle un pulpito ligneo (1465) scultura di Giuliano da Maiano per lo spedale di S. Ma-

---

(1) Torteroli, *Scritti sulle tarsie del coro della cattedrale di Savona*, Savona 1860. — Bertolotti, *La tarsia in Savona*, Savona 1875. — Poggi, *Il coro monumentale della Cattedrale di Savona* Tortona 1904. — L'Alizeri, (*Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. III, cap. VII) il Varni e il Poggi nelle op. cit., indicano i lavori che Anselmo de Fornari, Elia de Rocchi e Giammichele de Pantaleoni, eseguirono oltre quelli nei cori di Savona e Genova.

(1) Vol. I. *Fabbrica dell'Arch. di S. Giustina*, Nel 1567 Maestro Rizzardo disegnò e scolpì il leggio e le due sedie a lati dell'altar maggiore (pp. 286 e segg).

ria Nuova a Firenze e un pulpito grande nel Duomo di Siena, che Giovanni di Pietro detto Castelnuovo, scolare prediletto di Antonio Barili, eseguì nel 1519: esso pulpito si ricorda con altri che brevemente indico nella chiesa di S. Gregorio Armeno a Napoli, nel Duomo di Nola, il cui pulpito venne scolpito da Giovanni Merliano, Maestro notevole sul cui valore mi trattengo più qua.

Non parlando ora di cattedre profane accenno i candelieri o i candelabri lignei di cui il celebre modello in S. Maria in Organo a Verona, dirà il segno estremo che toccò questo genere di composizioni scultoriche. Esso primeggia i candelabri, da cero pasquale e il suo autore, fra' Giovanni da Verona, lo fe' più bello nei particolari che nell'assieme, più nell'ornato che nelle figure tondeggianti, lungi dal taglio netto dell'ornato (Tav. XI). Molto alto ed ampio, il candelabro sta fuor di scala nel coro ove si trova, ed ha il suo compagno, più modesto, al Monastero di Monteoliveto: anche qui fra' Giovanni fu più felice nei particolari che nell'assieme; e i festoni a giorno del candelabro di S. Maria in Organo qui si ripetono non ad attestare abbondanza ideativa.

Siena esercita un primato nella bellezza degli organi lignei da chiesa. Gli organi furono scolpiti intarsiati dipinti, e pennelli gloriosi li storiarono talvolta. Domenico Ghirlandaio dipinse poco avanti il 1493, gli sportelli dell'organo nella Primaziale di Pisa, e questi sportelli non esistono più; lo Squarcione dipinse l'organo nella basilica di S. Antonio a Padova nel 1441, e i quadretti, nella chiesa di S. Alvise a Venezia, dati dal Ruskin al Carpaccio, da recenti critici assegnati a Lorenzo Bastiani o alla sua scuola (1), sarebbero stati eseguiti ad ornamento d'un organo. Nè Venezia potè essere avara di pitture destinate agli organi delle sue chiese: Gentile Bellini, la cui attività pittorica oggi vive in scarsi quadri primeggiati da un ciclo nella Galleria di Venezia (famoso ivi il dipinto monumentale la Processione a S. Marco), negli sportelli d'organo nella Basilica Marciana, ha un S. Marco, un S. Girolamo, un S. Francesco e un S. Teodoro (1464) i quali, col dipinto pur famoso, a Brera, la Predicazione di S. Marco, attestano la potenza del Maestro meglio volto alle realtà della vita che alla contemplazione dell'ideale, come

(1) Ludwig e Molmenti, *Vettore Carpaccio*, op. cit., p. 24.

fu suo fratello Giambellino. E il cospicuo organo cinquecentesco nella chiesa di S. Sebastiano a Venezia, cogli sportelli di Paolo Veronese, attesta il concorso di pennelli insigni alla pittura degli organi (1). Un altro magnifico Maestro, Lorenzo Costa, dipinse gli sportelli all'organo nella Basilica di S. Barbara a Mantova, come Melozzo da Forlì adoperò il pennello in questo genere di lavori (2). Chè il soggetto è solenne e le immaginazioni possono creare degli assiemi seducenti; i modelli che offro tali sono: e, benchè siano supremamente architettonici, la architettura vi mostrò di conoscere la grazia e di obliare le gravità lapidee.

Il Duomo di Siena possiede due organi quello sopra la porta di sagrestia, il più bello; e l'altro di faccia; tutte e due subirono gravi alterazioni nella parte inferiore de' sostegni, ove dovevano trovarsi probabilmente delle bellissime mensole, sostituite da mensole barocche, assai chiatte, forse ad acquistare spazio all'ornamento marmoreo che riveste le porte e tutta la superficie sotto le cantorie.

L'organo sopra la sagrestia si unisce al nome di uno dei maggiori intagliatori senesi M.° Antonio Barili: (tav. XII). Il Milanesi pubblicò il contratto dei Barili, Antonio e Giovanni, relativo a quest' organo colla data 10 febbraio 1509 (3), alla cui esecuzione ebbe parte Giovanni nipote d'Antonio e M.° Piero detto di Castelnuovo. Risulta, altresì, che Bartolomeo della Massa e Giambattista Tori, Maestri di legname, dettero il lodo il 26 marzo 1544 sopra il lavoro di detto organo; nè si capisce, o meno si capisce, come quest'opera siasi pagata, o finita di pagare, dopo oltre trent'anni dal suo principio. Quanto all' organo sul lato opposto a quello di cui parlai, esso fu disegnato da Bartolomeo Neroni d.° il Riccio e lavorato da vari Maestri del coro (1570).

Una tavola doppia (tav. XIII) ed una semplice (tav. XIV), mostrano l' organo della chiesa addetta allo spedale, disegnato da Baldassarre Peruzzi (1481

(1) La composizione d'un organo a colonne sottili e fiorate a vari archi sormontate da cornice intagliata con corredo di putti, aquile ed altri ornamenti, la veda incisa in *Architettura* di Vitruvio impressa a Venezia nel 1567.

(2) Recentemente (1905) gli Uffizi si arricchirono di due tavole quattrocentesche appartenenti a uno sportello d' organo assegnate, con verosimiglianza, a Melozzo da Forlì. Magnifico il frammento della parte inferiore d'un santo e vaga la immagine in azione d' un angelo che non ha il vigore, però, dei famosi angioli nella sagrestia di S. Pietro a Roma.

(3) *Docum. d' A. S.* vol. III, p. 42. Nel commentario alla vita di Raffaello, ove il Milanesi parla dei Barili e dell'organo nel Duomo di Siena, si legge che l'incarico dell'organo fu dato il 18 febbraio 1510, Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. IV, p. 413.

† 1537) architetto e pittore senese il quale — nota il Vasari — praticando, da giovane, persone ingegnose particolarmente orafi e disegnatori, tutto si diede al disegno, e, laboriosissimo — noto io — la vita chiuse in povertà. Orbene costui creò allo spedale l'opera principe in fatto di organi: ivi l'incanto dell' armonia sembra nondimeno un poco compromesso dalla gracilità del delicatissimo parapetto e dalle ammirabili mensole; ma al posto, l'effetto dell'organo peruzziano tocca una magnificenza che equivale a grazia, sorriso, nobiltà. Dorato con fondi turchini in tutti gli ornati, azzurreggia nel fregio e nella fascia dappiedi, ornamento al parapetto; quello, parlante con lettere, questa elegante con ornati aurei. Le figure, come le statue del coronamento e i bassorilievi dell' Annunciazione, sono colorite: manto turchino, veste rossa nella Madonna, vesti in cui domina il rosso nell'Angelo e qualche piccola doratura. Di superfetazioni non si vede che una brutta cartella sopra la cornice nel tempietto centrale, la quale potrebbe esser tolta. Le mensole e la cornice di pietrame, in linea retta, che sostengono l'organo, sono di stile più antico; e quando furon scolpite, non si prevedeva l' avancorpo centrale della cantoria affidata a tre miseri serafini (1).

Anche la Cappella nel Palazzo pubblico a Siena, ebbe l'ornamento d'un organo; e l'autore, Giovanni di Pietro detto Castelnuovo, discepolo d'Antonio Barili, lo eseguì nel 1521.

Il Duomo di Lucca vantò un organo disegnato da Matteo Civitali ma non ne rimane vestigio: lo stesso Maestro disegnò l' organo di S. Frediano, pure a Lucca, allogato al Civitali il 12 novembre 1498, che subì la stessa sorte. Perdemmo così due opere ragguardevoli: il Duomo di Lucca pertanto ricevette, alla fine del Settecento, un organo ligneo, molto intagliato, di cui si parla nelle pagine seguenti.

L'Emilia vanta alcuni organi la cui conoscenza è utile fare: uno a Bologna a S. Michele in Bosco, intagliato e dorato nel genere che usano chiamare formiginesco; ed uno in S. Pietro a Modena. Correndo il 1519, il Monastero di S. Pietro ne stipulò il contratto con M.° Giambattista di Bartolomeo Facchinetti bresciano, artefice di organi, il quale dette finito l'organo nel 1524, come ne avverte una iscrizione, IOANNES BATISTA BRIXIENSIS FECIT MDXXIIII, che si allarga sul basamento. Quest'organo, pagato 270 ducati d'oro, ebbe ornato l'esterno e l'interno di tele dipinte; le due interne si riunirono e collocarono sulla parete a levante nella Cappella del Sacramento, vanno al 1546 ed evocano Niccolò dell'Abbate. Le altre due tele, sulla parete presso la sagrestia appartengono all'istessa epoca e furono colorite dai fratelli Giulio e Giovanni Taraschi.

Non lungi, a Ferrara, la chiesa del Suffragio possiede un organo di un artista ferrarese, Giovanni de Cipro, che lo eseguì nel 1551. L'esterno, intagliato a fogliami, ricorda la grande cornice del quadro di Dosso Dossi, già in S. Andrea, ora nella Pinacoteca. L' organo del Suffragio ha provenienza ducale, Estense; esso sarebbe stato costruito per una duchessa d'Este e collocato nel Convento delle monache di Sant'Antonio, fondato dalla Beata Beatrice d'Este, figlia del Signore, regnante allora in Ferrara Azzo. In tempi remoti l' organo si vendette dalle monache alla Confraternita del Suffragio, come risulta dagli Atti dell'Archivio e fu restaurato nel 1889.

Qualche organo artisticamente intagliato vanta Roma (il più grande, quello di S. Giovanni Laterano, scende alla fine del XVI secolo) ma non conviene, dopo i saggi dati, insistere ormai sul soggetto degli organi.

Nel Rinascimento i cassoni si misero a pie' del letto (1): numerose scene dipinte confermano tale costumanza. Efficacemente ciò si vede nella Madonna di Antonio Vivarini, al Museo di Berlino. Essi sono rettangolari, bassi e stretti, talora retti nelle linee verticali estreme, talora rivestiti da alte foglie che finiscono a zampa di leone o curvi alle estremità, le quali ricevono delle figure alate, a testa umana, con sagome in cima e alla base scolpita a baccelli; aggiungansi i cassoni dal contorno sagomato di cui dò qualche esempio, piani in cima, alle volte leggermente concavo-convessi, cioè col coperchio simile a grande esse schiacciata. Per solito, le superfici verticali sono doviziosamente intagliate a girali, putti, formelle collo stemma nel mezzo, sostenuto da figure infogliate e caudate, o sono anche intagliate a festoni simmetrici come un fregio

(1) Il Peruzzi, secondo il Vasari, avrebbe dato il disegno anche dell'organo nel Carmine a Siena; ciò egli scrive due volte nella vita del Peruzzi, ma la notizia non venne confermata. Cfr. Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. IV, p. 597, 603. Credo che il Vasari abbia confuso questo coll'organo dello spedale.

(1) Veda *The Studio*, p. 314, a. 1905. Il Miller d'Aichholtz, di cui si parla nello S., possiede una notevole raccolta di vecchi mobili e molti cassoni italiani.

di trabeazione. Certi cassoni associano l'intaglio, la tarsia, la doratura e la pittura; talora il graffito decora questi mobili, e la pastiglia, e il graffito si riempie di mastice colorito verde, rosso, azzurro, la pastiglia s'indora. Generalmente quest'ultimi tipi non vengono al Cinquecento ma vanno piuttosto al Quattrocento.

Un tipo singolare di cassoni italiani, nello stile del Rinascimento, sente molto l'Oriente: difatti si trovano e si eseguirono soprattutto a Venezia i cassoni di cotal tipo, e sono costituiti da masse lignee coperte totalmente da ornati e figure appena rilevate sul fondo e, quasi alla base, rialzate da una fila di piccoli balaustri che si trovano, fra la massa superiore del cassone e la fascia che si allarga sopra i piedi di esso. A primo vedere, questa fila di piccoli balaustri sembra cedere sotto l'enorme peso della massa soprastante; comunque, essa reca una linea di luce quasi uno sprazzo di sole alla massa cupa del cassone non avvivata, in generale, da sagome; poichè la massa stessa sta quasi compressa da una intelaiatura lignea a liste piane, intarsiate spesso, senza aggetto eccetto sulla cimasa.

Un altro tipo di cassoni, specialmente quattrocenteschi, va costituito da opere in cui l'ornato in rilievo è solo presente in qualche testa sul coperchio o alla base, a far da piede; e l'ornato consta da dischi metallici traforati con stoffa o pelle rossa sotto. I dischi sono numerosi, otto o dieci, all'occorrenza di più, se trattasi di cassoni ampi (il genere si estende ai cofani o forzieretti) e quattro o cinque dischi sono associati a maniglie; e quattro ad esempio formano un motivo stellare presso la serratura traforata anch'essa e unita alla lingua metallica che scende dal coperchio e, unendosi alla serratura stessa, chiude il cassone o la cassa. Di solito questo genere appartiene allo stile di transizione.

E un altro tipo ancora, totalmente scultorico, svolge scene figurative in bassorilievi solenni, talora di forbito stile, come in un cassone mirabile narrante le fatiche d'Ercole corredato da imagini austere agli angoli, proprietà della Casa reale di Torino (XVI secolo [1]).

I soggetti nei cassoni, dirò anche nei cofani, sovente guardano avidi la Mitologia, la Bibbia e la Storia antica: il Petrarca più di Dante, a quanto pare, accompagnò il pittore di mobili onde i *Trionfi* del Poeta di Laura, trovai talora espressi in cassoni quattrocenteschi.

Fra i soggetti noto: la storia di Vulcano, di Marte, di Venere, di Ercole, di Persèo, di Narciso, di Tesèo con Arianna o con Pasifae, l'assedio di Troia, il ratto di Europa, di Elena, la storia di Ester con Assuero, di David, di Susanna, di Lucrezia; di Muzio Scevola con Orazio Coclite. Su questo tono potrei continuare attingendo, come i pittori del Rinascimento attinsero, specialmente nell'*Iliade* e nell'*Eneide*. Nè si esclusero i soggetti contemporanei: il Museo Civico a Venezia possiede una tavola di cofano con un matrimonio veneziano; essa potrebbe aver la sua compagna in una cassa di Firenze, all'Accademia, che reca un matrimonio fiorentino. Soggetti ispirati ad opportunità, ornano altri mobili dipinti; e i deschi da parto, di cui parlerò, ne sono inconfutabile documento. Meno d'ogni altro genere si notano i soggetti sacri: tale osservazione fatta dal Kinkel, studioso del nostro soggetto (1), deve corrispondere a verità poichè, io stesso, raramente mi imbattei con cassoni o cofani animati da Vergini o da' Santi. Ma quanti cassoni recano invece scene di festa, di caccia e di amore!

Il ricordo che la Mostra di Arte Abruzzese (1905) accolse vari cassoni nuziali con soggetti agricoli, vendemmia, potatura di piante, mungitura di vacche, mietitura, caccia, parrà ora opportuno.

Il Mayer in uno studio sopra la rappresentazione dei miti greci nel Quattrocento (2), osservato che nell'arte italiana simili scene cominciarono a rappresentarsi avanti la metà del XV secolo, nota che le più antiche si trovano dipinte da Maestri insigni sui cassoni destinati a ricevere il corredo delle giovani fiorentine; e nomina Pietro di Cosimo che agli Uffizi ha la storia di Persèo, cita la tavola al Museo Buonarroti rappresentante Narciso attribuita a Paolo Uccello, il ratto di Elena di Benozzo Gozzoli nella Galleria Nazionale di Londra, le diverse tavole con simili soggetti nella Raccolta Campana, molto guernita da composizione di cotal genere, e nomina de' quadri poco noti attribuiti al Carpaccio, dalla Raccolta Franellich di Trieste nel 1888 passati

---

(1) Ev.: B. Mitford trattando superficialmente di mobili italiani, *Italian Furniture of the sixteenth Century*, nel *Connoisseur* di Londra (1906, p. 227 e seg.), pubblica due superbi cassoni cinquecenteschi di cotal tipo popolatissimi, appartenenti al Museo di Kensington.

(1) *Mosaik zur Kunstgeschichte.* Cit. L'opera del K. (1876) è incompleta, ma i resultati possono complessivamente accettarsi.

(2) *Die Darstellung der griechischen Mythen in der mittelalterlichen Kunst* in *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1892.

a Basilea, con Persèo ed Andromeda e con Bellerofonte e la Chimera.

La fabbricazione di cassoni e cofani raggiunse il colmo, si direbbe, durante il Rinascimento. Esiste ancora un flagello di cassoni intagliati, dipinti, ornati di ferri o dorati: Firenze, Siena e Venezia soprattutto, ne fabbricarono piucchè il pensiero non immagini.

I documenti accertano che fino dal secolo X esisteva in Venezia l' arte « dei Casselleri, la cui memoria si conservò fin oggi nel nome « calle di Casselleria » presso S. Maria Formosa, i cui membri erano specialmente fabbricatori di cassoni nuziali molto in voga nel Rinascimento: qualcosa di simile deve essere esistito in varie città d'Italia. Nè mi occupo a precisarlo. Piuttosto indico l'affezione ai cassoni la quale, in certe contrade, si infuturò nel tempo (1); e indico l'uso di possederne molti secondo la ricchezza dei corredi, onde esso uso salì alle stelle, nel caso di nozze principesche (2).

Al solito i cassoni ricevettero scene pittoriche anche da gloriosi Maestri. Si dànno a Filippino Lippi de' cassoni in Francia: uno a Chantilly, l'altro presso un privato; due altri, pure all'Estero, apparterrebbero al Pesellino, colle sfida e il trionfo di David. Indico, inoltre, nelle Collezioni di lord Ashburnham un cassone colla partenza degli Argonauti che si assegnò a Filippino Lippi o a Piero di Cosimo; al quale, con maggior sicurezza, si attribuisce un cassone agli Uffizi colla storia di Persèo. Ai primi tempi del Rinascimento appartiene un bel cassone nel Museo di Kensington, il cui pregio supremo, consiste nei Trionfi del Petrarca, rappresentati da agil pennello toscano. Il Museo di Kensington vanta pertanto, fra i molti suoi cassoni, un modello dipinto da Dello Delli con Salomone e la regina Saba, assai conservato benchè i colori siano un poco anneriti; e la raccolta Kensingtoniana conserva un cassone di gusto italiano del XV secolo, con una popolarissima scena allegorica in cui Amore sta su un carro attaccato a quattro cavalli bianchi e va, va in mezzo alla curiosità e al giubilo della gente. Sommessamente si assegna a scuola italiana, questo leggiadro cassone, ma esso si può darlo all' Italia senza riserve. Nel medesimo Museo appartiene, a pennello italiano quattrocentesco, un cassone in cui si muove lieta una scena nuziale tra le musiche e le offerte de' numerosi presenti; dame e cavalieri, che formano una processione incedente sul verde e sul bianco di fiori e foglie. Questo bellissimo modello fu pagato dal Museo, 500 franchi. Fortuna! Un cassone, con una storia mitologica rilevata dallo stucco, fiorentino e quattrocentesco, sembra la copia d'un sarcofago romano nel Museo Industriale di Berlino; esso pertanto sta lungi dalla grazia del cassone nel Museo di Kensington, meglio integrato alla vita quattrocentesca e più vivo del precedente, il cui aspetto romano meno suscita amore in chi valuta l'originalità (1). Ed un cassone di qualche merito, rilevato nello stucco e dorato, con stemma sulla sua tavola davanti vidi, nel Museo Civico di Verona venutovi da Casa Pompei. Autore: Niccolò Giolfino.

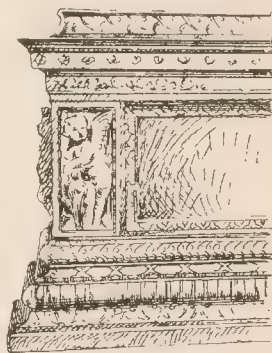



Fig. 26. — *Berlino.* Cassone nel Museo Industriale.

Rieccoci quindi alla fonte classica in siffatta guisa, da domandarsi se gli autori della Classicità non possedevano più, in modo assoluto, la fiaccola della immaginazione e l'istinto del proprio io, istinto che vale nell'arte come la morale nella vita. Ahimè! quando lo spirito della schiavitù si impossessa di un'epoca, la collettività non si crede mai schiava abbastanza.

Il Museo di Berlino possiede uno dei cassoni più rigidamente architettonici ch'io conosco: grandioso, è notissimo; e i due putti che sostengono lo stemma degli Strozzi (fig. 26) confermano l'origine fiorentina di questo cassone appartenente ai primi del XVI secolo. Firenze e Siena sono pertanto ivi rappresentate da modelli cospicui, non appartenenti a Raccolte forestiere (fig. 27 e Tav. XV *b*); e la scuola toscana, conserva la abituale sobrietà e distinzione, suggello del proprio stile, al cospetto della scuola veneta

(1) La donna olandese non si priva del suo cassone nuziale; anche nella più squallida miseria, coi figlioli affamati tutto vende, tranne il suo cassone. Racconta Fr. A. Jones, nello *Studio* di Londra, 1904, p. 309, che una volta trovandosi in una casa di campagna olandese, alla vista di un bel cassone ne domandò il prezzo per acquistarlo. La donna, padrona del mobile, si incollerì alla strana domanda e dovettero seguire alla domanda immediatamente delle scuse.

(2) A Milano la principessa Anna Sforza maritatasi ad Alfonso d'Este (1491) portò nel suo corredo due casse « facte a relevo supradorate » e dodici « dorate o dipinte ». Cfr. il *Corredo nuziale di Bianca M. Sforza Visconti,* Milano, 1875, p. 21. Estr. dall'*Arch. st. lombardo.*

(1) Nel mio *Manuale d'Arte Decorativa,* II ed., tav. CVI riprodussi uno di questi cassoni Kensingtoniani.

(Tav. XV) ricca e della lombarda un poco ordinaria talora e sovente fastosa (fig. 28).

Ai cassoni toscani da me disegnati aggiungo quello con figure nella collezione Guinigi a Lucca, artisticamente poco fine ma molto decorativo. La storica famiglia lucchese de' Guinigi possiede un Museò a Lucca, e vanta tre cassoni quattrocenteschi,, due eguali, lignei, rettangolari, con scorniciature semplici e figure di pastiglia rappresentanti un trionfo coll'eroe sul carro, le sfingi agli angoli e le parti laterali dipinte a riquadri (Tav. XV, fig. *a*). A entrambi manca il coronamento, e si vede che furono indorati. Il terzo cassone ha la faccia principale con figure in pastiglia; lottatori, atleti, amazzoni, figure e stemmi recanti forse le insegne della sposa che portò il cassone, a parte uno stemma leonino, il quale potrebbe ricordare la illustre famiglia lucchese Cenami.

A proposito de' cassoni di pastiglia o stucco, uno veneziano più sottilmente lavorato di quanto esso fu non potrebbe essere; appartiene al Museo di Kensington e sembra un lavoro d'orificeria; un altro simile, al

Fig. 27. - *Firenze*. Cassone nel Museo Nazionale.

Museo Industriale di Berlino, con minuti ornati a bassissimo rilievo e tre partimenti con medaglioni, mostra anch'esso che gli stuccatori veneziani del Rinascimento erano abilissimi; un altro saggio insigne lo possiede il Museo Civico di Torino (sec. XV). E fuor dai cassoni di stucco, ad onor della fabbricazione veneta, si ricorda, al Kensington, un magnifico cassone stessa epoca del precedente, vene-

Fig. 28. — *Milano*. Motivo di un cassone, nel Museo Artistico Municipale.

ziano, con incrostazioni eburnee e lignee, modello incomparabile. Sul motivo geometrico i pezzi eburnei e lignei producono ottagoni e quadri intrecciati, circondati da fascie a piccioli rombi, punte e simili. Internamente il lavoro corrisponde alle cure esterne; ed il Museo acquistò il cassone nel 1863 per 750 franchi (1).

Scegliendo ancora fra modelli ragguardevoli, la Casa Bagatti Valsecchi a Milano offre parecchi modelli di cassoni e cofani intagliati, dipinti, aurati, intarsiati. Un cassone quattrocentesco con un torneo d'amore, in pastiglia dorata, circondato da fascia floreata, è uno dei mobili più vetusti della Raccolta; e il più singolare è un cassone molto grande fuor dalla mi-

(1) Nel 1901 la Galleria di Venezia raccolse due tavole di Andrea Medola d.° lo Schiavone (1522 circa ✝ 82 [fu un Chiulinovich come Gregorio Schiavone?]) appartenenti, verisimilmente, a cassoni nuziali di intonazione tizianesca; così belle, come poche cose dello stesso Schiavone sono altrettanto. Rappresentano due soggetti mitologici: la sfida di Apollo e del pastore giudicato dal re Mida, e Deucalione con Pirra che rimoltiplicano il genere umano distrutto dal diluvio. Appartenevano alla Raccolta Malcolm di Venezia.

Due bei cassoni italiani a Londra del XVI secolo, corredano l'articolo citato di Ev. B. Mitford, *Italian Furniture of the sixteenth Century* in *The Connoisseur*, Londra 1907, p. 227 e seg.

sura comune, il quale artisticamente vanta qualche attrattiva, non così alta, pertanto, come la posseggono due cassoni della stessa Casa Bagatti, in cui la linea architettonica e il garbo dell'intaglio si uniscono alla pittura in gioioso concerto di forme e colori. I due cassoni non sono collocati molto lungi tra loro; uno somiglia un solenne cassone dipinto nel Museo Poldi Pezzoli pure a Milano: suddiviso in tre partimenti da leggiadri balaustri, si forma di quattro quadri circondati da un fregio e da foglie nel gusto orientale (gusto a Venezia accolto in opere decorative) e alcuni pannelli dipinti, lo storiano — pannelli sacri — il Battesimo di Cristo e S. Francesco. Tale cassone, veneto come quello poldiano, appartiene alla Toscana; l'altro architettato con sapienza, fiorito di sottil fregio intagliato, di pilastrini pure intagliati e di grandi pannelli, fu da mano agile lavorato (1).

Vengo più singolarmente ai cofani e ai forzieretti, bauletti o cassettine intagliate, dorate, ferrate dipinte, intarsiate a figure o alla certosina persino coperte da ricami date in occasione di nozze, anch'esse abbellite qualche volta da pennello eminente, come due cofani che Alessio Baldovinetti pitturò al podestà d'Arezzo (2), e due con istorie colorite dal bolognese Guido Aspertini (3) o ideate da mente genialissima come le due cassettine di Benedetto da Maiano, destinate a Mattia Corvino da quegli recate in Ungheria, se tal viaggio del Maestro fiorentino può essere ammesso in guisa assoluta: ed accenno i cofani alla certosina (4).

Sono molti i cofani industriosamente lavorati così, alla certosina; uno dei più signorili e meglio conservati appartiene al Museo Civico di Torino: grande a tondi sul coperchio, a quadri nel corpo del cofano, minutamente lavorato a triangoli, fiori, stelle, circoletti, questo cofano appartiene alla fine del XV secolo e può indicarsi tipo purissimo nel suo genere sì diffuso in Lombardia (5).

(1) Ricchissima la Casa Bagatti di cassoni e cofani: l'occhio vi rimane sedotto da forme quasi nuove, certo impensate. Io che scrivo sotto il recente ricordo d'una visita in Casa Bagatti, ho l'occhio pieno di bellezze largamente diffuse sopra cassette o forzieretti della nostra Raccolta, e mi compiaccio a richiamare su essa l'attenzione del lettore. Recentemente (1907) a Milano il Museo Poldi Pezzoli si arricchì d'una tavoletta assegnata a Cima da Conegliano, frammento d'un cassone dipinto.

(2) *Ricordi di Alessio Baldovinetti*, p. 15, 16.

(3) Il Frati nella *Nuova Antologia*, genn. 1907, segnalava un contratto. 19 maggio 1496, fra Lodovico da Sala lettore nello Studio bolognese e Guido Aspertini per dipingere due cofani con istorie.

(4) *Allgemeines Künstler Lexicon*, vol. III, p. 519 in cf. con l'op. del Bode stesso, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 256, 57, ove l'A. ammette la possibilità del viaggio.

(5) *Museo Civico di Torino*, sez. Arte Antica: cento tavole riproducenti circa 700 oggetti pubblicati per cura della direzione del Museo, Torino 1905. Il cofano suindicato trovasi riprodotto nella tav. 37.

Le seguenti note tratte dall'Archivio della Badia Fiorentina, nel primo volume *Memoriarum* (1420-91), indicano alcuni motivi decorativi e un gruppo di forzieretti quattrocenteschi fiorentini.

« MCCCCXLVIIII. Ricordanza che insino a dì . . .
« di giugno 1449, Talento di Pierozo Tebaldi mandò
« al Monastero in serbanza e guardia uno forziere
« antico a gigli (c. 100). Ricordanza che a dì . . . di
« giugno 1449, Giovanni di Nicchołò di messer Bet-
« tino Covoni mandò al Monastero uno forziere usato
« grande, da noze, con figure di relievo. Ricor-
« danza che a dì . . . di giugno 1449, Bartolomeo di
« Santi di Giovanni, lanaiuolo, mandò al Monastero
« in guardia e in serbanza due forzieri da noze, con
« liopardi d'oro. Ricordanza che a dì . . . di giugno
« 1449, Francesco di Benedetto di Caroccio Strozi
« mandò al Monastero in guardia e in serbanza uno
« forziere da noze, usato, dipinto con storie di Tub-
« bia, con arme de' Strozi e Tebaldi (c. 101r). Ri-
« cordanza che questo dì, 16 luglio 1449, Giovanni
« d'Ambruogio lanaiuolo, mandò un forziere a fal-
« choni d'oro, quasi nuovo, cho l'arme sua chon
« panno raso di sopra e nelle teste. Ricordanza che
« questo dì 17, di luglio 1449, Ser Matteo di Mar-
« tino da San. . . . mandò al Monastero a ser-
« banza 1.° forziere dipinto di più figure, cho l'arme
(c. 102) ».

I soggetti del pittore erano variati e il repertorio delle scene equivale a quello dei cassoni. Su un cofano squisito, quattrocentesco, appartenuto alla Collezione Cernuschi a Parigi, spiccano fondi di casamenti e una scena di combattimento non cortese: a terra giace, esanime, una vittima. E i Medici, che possedettero vari oggetti lignei coi Trionfi del Petrarca, vantarono « uno paio di forzieri l'uno dipintovi dentro e' Trionfi » (1).

Qui si dà (tav. XVI) un cofano che signoreggia nel Rinascimento: posseduto dal Comune di Siena nel Palazzo Comunale, esemplifica l'arte dell'intaglio, scolpito da Antonio Barili che Siena decorò di bellezze lignee nel Duomo il coro nella Cappella di S. Giovanni, l'organo e l'aggiunta al coro dietro l'altar maggiore, i banchi nella Libreria Piccolominèa; e benchè tal cofano stia lungi dalla solennità dei predetti lavori,

(1) Müntz, *Les Collections* ecc., cit., p. 59-63; V. anche *Il N. 1308 della Galleria degli Uffizi*, Firenze 1904, dove P. e G. Mazzoni trattano di quattro tavolette dipinte, nella Galleria predetta, con i Trionfi dell'amore, della morte, della fama, della divinità, dipinti per un mobile assegnato a Dello Delli dagli AA. d'oggi e dato, prima, a Matteo de Pasti.

pure attesta l'alto valore del Barili. I due stemmi del cofano appartengono ai Comune di Siena e al Tribunale di Mercanzia.

Circola una grande varietà nel soggetto degli armadi e delle credenze; dalla semplicità delle casse come quella nella Raccolta Bardini (fig. 29), alta, grave, ben architettata, tipo di cassa fra 'l cassone e l'armadio, piuttosto comune nella metà del Cinquecento, si va agli armadi che invece del pannello intagliato ricevettero il vetro (fig. 30) al tipo solenne degli armadi da sagrestia a S. Maria delle Grazie in Milano (tav. XVII) (1) e ai solennissimi armadi di S. Maria in Organo a Verona (tav. XVIII e fig. 31).

Gli armadi a S. Maria delle Grazie indicano e esaltano l'epoca in cui Lodovico il Moro ordinò l'abbellimento di questa nobilissima chiesa. A tale epoca (1492-97 e seg.) e a questo duca, risale il dono degli armadi intarsiati e dipinti, figurati, blasonati, ornati, posti in sagrestia, a conservare gli arredi sacri e i paramenti, di cui esiste una nota nell'atto di dotazione ducale (1497). Essa attesta che Lodovico il Moro fu molto sollecito verso S. Maria delle Grazie anche perchè la Chiesa, come ricevette le spoglie di Beatrice d'Este sua moglie, così doveva ricevere le sue proprie ossa: e chissà cosa sarebbe divenuta la nostra Chiesa e l'annesso Monastero, se i disastri non avessero colpito il duca avanti di compierne il disegno d'abbellimento. Il quale sulla facciata, che pur doveva essere rinnovata, si fermò alla porta. Ond'è chè, allato dei magnifici armadi, dall'architettura sobria e dalla decorazione imaginosa in una infinità di ornati e in una varietà imprecisabile di pannelli dipinti, dovevansi vedere gli stalli d'un coro citati nella Cronaca settecentesca di padre Gerolamo Gattico, nell'Archivio di Stato a Milano, di cui non parlai perchè gli stalli non furono eseguiti.

Fig. 29. — *Firenze.* Credenza e Cassa della Raccolta Bardini.

Più solenni, solennissimi dichiarai, degli armadi nelle Grazie a Milano, sono quelli a S. Maria in Organo a Verona di fra' Giovanni da Verona che in questa Chiesa, col coro e il candelabro, eresse il suo monumento, sì da far scrivere al Vasari aver fra' Giovanni, in quest'opera, « avanzato sè stesso ». Intendiamoci: gli armadi propriamente detti nella sagrestia di S. Maria in Organo, cioè la parte bassa di essi cogli specchi degli sportelli dipinti e colle parti laterali non sono di fra' Giovanni, essendo posteriori di un secolo alla sua morte: (una delle due parti laterali reca, appunto in mezzo allo specchio, la data di costruzione: ANNO DNI MDCXXIII). E sopra un armadio quello alla sinistra di chi guarda l'altare in sagrestia, sta l'opera di fra' Giovanni, cioè: « una spalliera di banchi lavorati di tarsie e di intagli con belle prospettive così bene, che in que' tempi (osserva il Vasari) non si vede gran fatto di meglio ». Questa spalliera senza fianchi o parti laterali, non ha che lo spessore necessario al volta testa. Ciò premesso, anche se parlo ora o poi di tali armadi; tali in realtà non essendo, so di essere capito (1).

(1) Gruner, « *Lo scaffale* » *or presses in the sacristy of the church of S. Maria delle Grazie at Milan*, Londra 1859-60. Buona illustrazione grafica, con particolari in grande dell'armadio a S. Maria delle Grazie.

(1) Questa spalliera fece parte de' sedili nel Refettorio (mancano tutti i pezzi sottostanti) e fu collocata come oggi si vede, alla meglio, su armadi di nessun valore d'arte; così fra il sotto e il sopra di questi armadi non corre alcuna relazione possibile. Sembra anzi che gli armadi i quali aggettano a formare il banco, servano a rialzare la spalliera di fra' Giovanni a metterla in bella luce.

Fu criticato fra' Giovanni per la soverchia ricchezza di questi mobili e la sovrabbondanza dell'intaglio nelle colonne abbinate; ma ciò vale a dar risalto all' intarsiature; ed io pur prediligendo, nel legno, l'architettura che non richiama affatto la rigidezza lineare dei motivi lapidei, non so mostrarmi severo cogli armadi di fra' Giovanni, poichè la delicatezza ornamentale ivi contribuisce quasi a sviare ogni preconcetto.

Pochi osservarono, o forse nessuno notò, che in qualche pannello, nei piccoli spartimenti, il mastice scuro ivi precisa vilucchi e rosette; quindi, a questo luogo, l'intarsio non c' entra; esso, viceversa, si allarga, chiareggiando, sui grandi pannelli fra i binati delle colonne; e componendo diverse vedute, con legni chiari, produce un effetto di colore e di luce al mobile, la cui intelaiatura e le cui sagome conservano lo scuro del noce. E le colonne sono tutte differenti negli intagli accurati, senza pedanteria e nei profili che si disegnano netti sul fondo.

Fig. 30. — *Lucca.* Vetrina nel Palazzo Mansi a S. Pellegrino (Fotografia Alinari, Firenze).

Forse il disegno fa sembrare l'opera di fra' Giovanni più grande di quanto non sia; ma l'assieme non dà l'impressione della grandezza che può ispirare l'ordine architettonico lapideo in cui essa si sostanzia: lavoro di grazia, questi armadi, meglio fortunati del coro e del leggio, sono conservati assai bene.

Gli armadi di S. Maria in Organo, appartenenti agli ultimi anni di fra' Giovanni si contrappongono, a così dire, a quelli eseguiti dal frate stesso, con il suo Maestro, fra' Bastiano da Rovigno, nel Monastero di S. Elena a Venezia, ove egli aveva intagliato il coro; ma tutto ciò, nella carriera di fra' Giovanni, non sale all'importanza dei lavori di Verona i quali richiamano le opere maggiori dello squisitissimo Maestro di legname, fra' Damiano operante a Bologna.

Come fra' Giovanni si eresse il suo monumento a S. Maria in Organo a Verona, così fra' Damiano se lo innalzò in S. Domenico a Bologna, dove costruì il coro di cui parlai e gli armadi di sagrestia: una magnificenza! Questo lavoro di cui fra' Damiano aveva accettato la ordinazione alla fine del 1530, quasi contemporaneamente al coro, il Maestro eseguì con uno Zanetto suo compatriota (fior. nel 1529), col fratello Francesco e con altri. Dopo tre anni, nell'aprile 1554, era compiuto; e fece bene a firmarlo. Sono otto gli armadi e sul primo a sinistra si legge: FRATRIS DAMIANI BERGOMENSIS OPVS INSIGNE. Anche

qui emergono le figure intarsiate: il Maestro metteva tanta sapienza e diligenza nell'intarsio che a fatica si potrebbe superare.

Anche in fatto di armadi, quante belle opere si distrussero! Fra' Raffaello da Brescia che lavorò molto a Bologna per S. Michele in Bosco, fe' col coro, ivi distrutto, alcuni armadi di noce i quali ricevettero delle pitture, e gli armadi ebbero la sorte identica del coro: similmente, la Basilica di S. Antonio a Padova ebbe (1462) gli armadi disegnati da Francesco Squarcione, destinati alle relique, con tarsie di Lorenzo Canozzi (1474), e nemmeno questa opera preziosa esiste più (1); ed ancora: Lorenzo Canozzi giovanissimo, intarsiò gli armadi alla sagrestia di S. Marco a Venezia, pare, con fra' Bastiano da Rovigno, ma gli attuali sono meno antichi: (1520).

Rivenendo al frate bresciano e al molto che lavora S. Michele in Bosco, sconsola che l'opera sua sia quasi tutta distrutta: se non fosse capitato questo il nome di fra' Raffaello spiccherebbe più luminoso (2). Alle opere sacre, egli avrebbe associato parecchie opere profane: lo attesta Sabba da Castiglione e una *Guida di Brescia* scritta da Francesco Paglia (fine del secolo XVII) inedita, nella Comunale Queriniana, insegna che il frate bresciano eseguì in patria le tarsie agli armadi nella Cappella della Concezione, a S. Francesco in Brescia e soggiunge: « Costui fu insigne in tali lavori e gli piacque di lasciare in questa città un memorabile segno del suo raro e pellegrino valore ».

Gli armadi nominati nella *Guida* della Queriniana non esistono più nemmeno essi, ossia ne esistono i postergali innestati agli attuali banchi nella Cappella, scolpiti nel XVII secolo. Raffaello da Brescia morì a Roma e ricevè la sepoltura a S. Maria in Camposanto, con una epigrafe nella quale si loda il suo musaico ligneo vicino alla pittura: QVI. OPERE. VERMICVLATO. ET. LIGNEIS. SEGMENTIS. PROXIME. AD NOBILISS. PICTORES. ACCEDEBAT.

L'elenco delle distruzioni deplorevoli non finì. I Canozzi eseguirono (dico Cristoforo questa volta) gli armadi per la sagrestia nel Duomo di Lucca (1488) con ricche intarsiature e gli armadi si disfecero, non molti anni dopo che furono finiti. Essi ricevettero alcune figure di grandezza quasi naturale, e vari quadri prospettici di cui restano alcuni partimenti: in uno leggesi la data predetta e la firma dell'artista lendinarese.

(1) Gonzali, op. cit., vol. 1. p. CXXXVIII e seg.
(2) Si conservano due confessionali con finissime tarsie.

Così ci siamo condotti in Toscana e Firenze colla Toscana intratterrebbe molto: il nome di qualche nobile artista, a noi noto, si fa subito avanti. Nel 1502 Baccio d'Agnolo a Firenze eseguiva alcuni armadi alle stanze del Gonfaloniere, uno dei quali con tarsie: e il Vasari attribuisce tutti gli armadi con intarsiature nella sagrestia nuova di S. Maria del Fiore a Benedetto da Maiano; gli stessi li dà ancora, confondendosi, a Giuliano da Maiano al quale appartengono come insegna il contratto pubblicato dal Rumhor (1). Questi armadi ornano la sagrestia di sinistra del Duomo, d.^{a} sagrestia nuova, e vuolsi che Giuliano abbia adoperato i disegni di Maso Finiguerra e Alessio Baldovinetti.

Fig. 31. — *Verona*. Colonne e trabeazione ora ornamento agli armadi nella Sagrestia di S. Maria in Organo.

S. Croce possiede, nella sagrestia, de' bellissimi armadi intarsiati e scolpiti tra il 1440 e il 50, da M.° Giovanni di Michele, donati, con un cassapanca, dello stesso autore, da Tommaso di Leonardo Spinelli della cui famiglia cotali doni portano le armi.

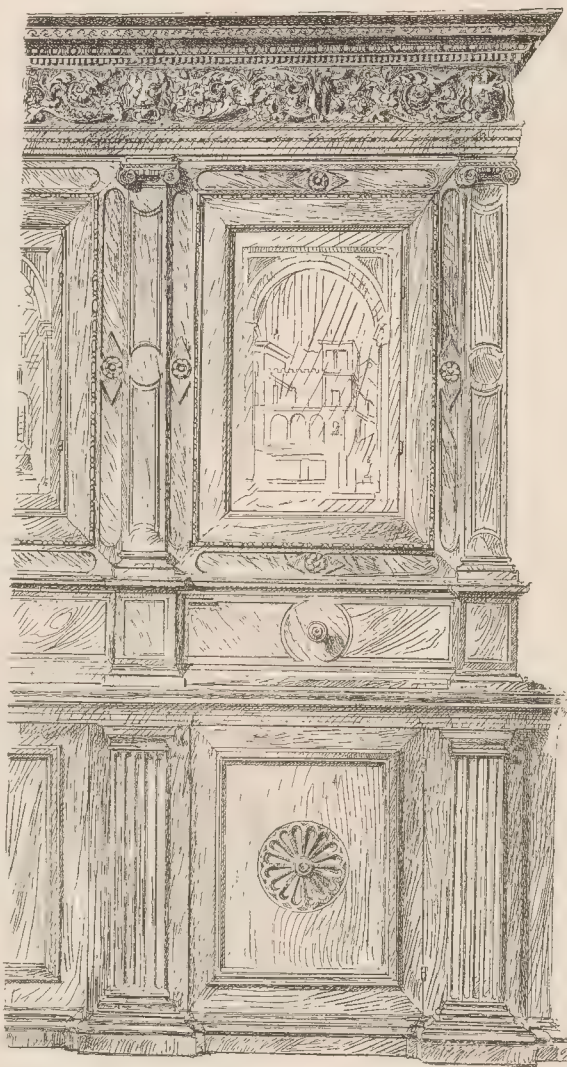
Passando a Siena, dando riprodotto a colori un armadio in questa città (tav. XIX) riaffermo, con un modello nobilissimo, il costume di pitturare i mobili. Nè so se l'autore di queste pitture, nell'armadio che fu posseduto dal nob. Francesco Venturi Gallerani, sia il Sodoma; certo lo stile delle vaghissime

(1) *Ricerche ital.*, vol. II, p. 180.

candelabre richiama questo Maestro; ed io mi compiaccio nell'offrire un mobile inedito il quale servì a riporre le armi, come dice una iscrizione e conferma qualche arme dipinta nell'armadio.

Parma (fig. 32) con gli armadi di M.° Antonio Zucchi nel Museo, conduce a un armadietto di Reggio Emilia, la cui grazia non occorre mettere in evidenza (fig. 33): alto 85 cent., intarsiato in noce naturale e legno bianco, simile all'avorio, con un grande argano nel mezzo e sottili festoni dalle parti, — fu trovato in una casa privata e la sua semplicità, associata a funzione d'arte, obbliga a segnalarlo pur non conoscendone l'Autore. Si vorrebbe assegnare ai Canozzi (Lorenzo o Cristoforo) autori del coro nel Duomo di Modena: si darebbe ad un Antonio da Melaria al quale si assegna timidamente il leggìo nel Duomo di Reggio; e si nominano i cremonesi Cristoforo e Giuseppe Mandello, onorati dal bel coro di S. Prospero in questa stessa città: nè si escludono i Terenzi i quali da Firenzuola si recarono a Reggio ove si distinsero: ma tanti nomi servono a mostrare una grande incertezza, null'altro.

Fig. 32. — *Parma*. Armadio nel Museo d'Antichità (Fotografia Alinari. Firenze).

La semplicità del mobile reggiano può apparire soverchia a chi ama la opulenza dei rilievi; ma tuttocio esula dallo stile del Rinascimento e dallo spirito italico di quest'epoca che, soprattutto in Francia, produsse opere vigorose: gli armadi a Tolosa (fig. 34) e nel Castello di Mello (tav. XX) — scuola francese cinquecentesca — sentono profondamente la materia lignea che dà loro immagine; e la Francia, che nel Rinascimento fabbricò una quantità di simili mobili, va molto considerata dagli studiosi d'arte lignea. Ma la Francia che aveva trovato in sè stessa la forza a primeggiare, si umiliò guardando la scuola di Fontainebleau e l'italianismo del Rosso, « le Maître Roux », e dei Primaticcio: l'italianismo degli stessi suoi figli, le incisioni del Du Cerceau, addussero ai mobili con colonnine esili, nicchiette sottili, pannelli timidi, di cui dò un esempio (fig. 35) scegliendo in una massa di mobili, soprattutto armadi francesi, appartenenti alla seconda metà del XVI secolo. In questo mobile il legno è simulato; negli altri mobili esso si impone, ed ha ragione il Bonnaffè (1): gli Italiani emersero nell'arte del legno, ma « chez eux, l'art du bois consiste à le dissimuler, chez nous à la faire valoir ». Tale è la verità; ed io sempre la indicai e continuerò a indicarla finchè viva nel mio Paese la superstizione d'arte la quale si contrappone a tal verità. Noi Italiani siamo vittime di un patriottismo goffo ed ignorante; esso conduce il nostro spirito a una moltitudine di falsità che mostrano il cieco entusiasmo verso le cose

(1) *Le Meuble en France au XVI siècle*, Parigi 1887, p. 17.

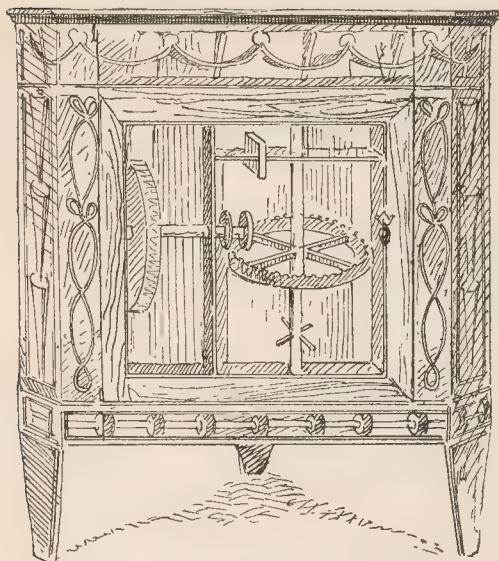



Fig. 33. *Reggio Emilia*. Armadietto in una Casa privata.

opulenti facciate di Palazzi in miniatura, che mobili destinati a minuti oggetti. Essi talora appartengono a cospicui Maestri delle seste, e ricevono intarsi dai più nobili ai più vili, dall'argento allo stagno, e si ornano di pietre dalle più ricche alla meno, in fusti di colonne, in ornamenti di pannelli in intarsi di avorio o di bosso, solenne armonia di linee e colori. E le linee sono sobrie, corrispondenti ad un'architettura cinquecentesca che potrebbe approvarsi dall' onesto Palladio, senza minuterie ornamentali, e vaga di austerità piucchè di grazia. Numerosi gabinetti di questo genere giunsero a noi. Firenze e Venezia ne produssero molti: nè v' ha lettore il quale non ricordi d'averne visti. A Milano il Museo Poldi Pezzoli si compiace ad un di questi gabinetti cinquecenteschi, uno fra i più belli a me noti: eburneo con cassetti ed usci d'ebano, intarsiato col bosso, abbellito da colonnette lapidee con capitelli di bronzo dorato, animato da statue metalliche, per la materia troverebbe il suo posto naturale nel paragrafo degli avori; ma poichè la sua forma richiama quella di

nostre, e la irreflessione ed impreparazione verso le cose altrui. Solo i letterati che scrivono d'arte senza possedere la conoscenza della forma e l' occhio a scrutar la bellezza, dicono diverso; essi ripetono quello che trovano scritto da chi tratta la nostra storia colla pazienza dello erudito, dissociata dall'occhio dell'esteta. Ma essi sono pappagalli dannosi.

L'arte italica del legno ebbe tutto da guadagnare coll'avvento del Barocco; e la seconda metà del XVI secolo fu più favorevole ai diritti del legno che l'epoca anteriore; così esistono dei mobili italiani di quest'epoca che onorano il nome italico. La Raccolta Cenami a Lucca possiede un grave armadio (seconda metà del XVI secolo), il quale, a parte il difetto all'attacco dei due corpi onde esso consta, e a parte la meschinità della cimasa, si cita con piacere: e altri armadi di questo genere vanta l'Italia.

Nella seconda metà del Cinquecento l'Italia costumò certi armadietti, gabinetti o stipi: il difetto della struttura soverchiamente architettonica, rimproverato da me ai mobili italiani, essi trassero ad estremo fastigio. Ciò significa che tali gabinetti, spesso in ebano, con molti cassetti, colonne a diversi piani, cornici, finestre, nicchie, porte, frontoni, statue sono piuttosto

Fig. 34. — *Tolosa*. Armadio nella Collezione Serres.

altri gabinetti sostanzialmente lignei, essendo il poldiano un gabinetto modello, si lasci che venga ora indicato. Un grande gabinetto (seconda metà del XVI secolo) d'ebano, intarsiato, con ornati bronzei, uno dei più grandi a me noti, lo vidi a Genova nella Galleria Brignole-Sale De-Ferrari (Palazzo Bianco). Ed un celebre gabinetto con colonne di lapislazzuli, agata e altre pietre, secondo il Baldinucci disegnato da Bernardo Buontalenti, (1536 † 1608) fu eseguito per il granduca di Firenze Francesco de' Medici. Un altro che doveva essere ricchissimo, al quale il Giambologna (1524 † 1608) modellò una serie di bassorilievi in oro, sopra alcuni fatti di detto principe, qui pure si indica. Firenze che fabbricò molti gabinetti, li ornò con pietre più di quanto altrove non siasi usato; e Milano preferì l'intarsio eburneo, Venezia la madreperla e i vetri. Il Secento continuò la fabbricazione dei gabinetti.

Luogo solenne d'arte lignea fu il Vaticano: le famose Stanze e la Biblioteca. Sisto IV (1471-84) allargando una vecchia istituzione che da Niccolò V aveva ricevuto incremento, volle che la Biblioteca Vaticana avesse una sede insigne e chiamò architetti, decoratori, artisti d'ogni specie ad attuare questo suo proposito; così il nome di alti Maestri va unito a questa Biblioteca — quello di Melozzo da Forlì ad es., — la quale, nella parte lignea, fu assunta da Francesco di Giovanni de Bozi milanese, dai fratelli Marco e Giovanni dei Dolci, fiorentini, che fabbricarono banchi, scaffali, leggii abbelliti da intagli e intarsi che il tempo consumò (1).

Fig. 35. – *Lione.* Armadio nella Collezione Chabrières Arlès.

Non così avvenne dei banchi di due altre celebri Biblioteche: la Piccolominèa a Siena e la Laurenziana a Firenze: nel 1495-96 Antonio Barili eseguiva i banchi della Libreria nel Duomo di Siena; successivamente Michelangiolo, che aveva disegnato il soffitto della Laurenziana, disegnava i banchi lavorati bene, con fantasie decorative variate e vaghe, dagli intagliatori cinquecenteschi Del Cinque e Ciapino (fig. 36).

A Siena e a Firenze, brilla il nome d'un papa fondatore e ordinatore di Biblioteche: onde, come la Piccolominèa devesi a Pio II, la Laurenziana porta il nome di Clemente VII: il quale incaricò Michelangiolo nel 1524 dell'architettura di essa, quindi del corredo mobiliare. E Niccolò V, che adoperò l'arte lignea nobilmente, fecesi intagliare uno Studio da Maestri imprecisati, uno dei quali potrebbe essere fra' Antonio da Viterbo stato a servizio dello stesso papa. Questo Studio, che doveva essere magnifico, — Niccolò V non si appagava del poco — ebbe la sorte dei mobili vaticani di Sisto IV.

Chi vuol vedere un bel banco, vada nelle sale del Cambio a Perugia: quivi

(1) La Raccolta Bardini a Firenze, vanta lo scrittoio di Paolo III (1534-50), mobile di gravità e imponenza eccezionali. Architettato largamente, l'intaglio lo cuopre; e dei motivi in rilievo sui tre pannelli del mobile si accompagnano allo stemma papale, il tutto energicamente scolpito. Lo pubblicò il Bode in op. cit., pag. 98.

Domenico del Tasso fiorentino nel 1490 lo intagliò: qualche po' originale, con duplici volute all'estremità (1), esso contribuisce allo splendore di quella sala che ricevette figure sulle pareti dal pennello del Perugino, e ornati sulle vòlte da agili pennelli ([2] v. il Part. a metà del vero).

Nel Rinascimento i tavolini italiani piuttosto scarsi (tale mobile meno si conservò essendo tramutato facilmente e sottoposto a deteriorarsi) non vanno immuni dal solito difetto d'essere rigidi e lapidei (3), soprattutto questo modello (fine del XV secolo [fig. 37 *b*]) potrebbe essere marmoreo anzichè ligneo e la logica se ne compiacerebbe: un poco più ligneo, appare il modello *a* (metà del XV secolo) tanto più rispetto al modello *c* (metà del XVI secolo); ma l'antichità romana dei tavolini marmorei impressionò gli autori di questi tre mobili. S'entra nella ragione col tavolino nel Palazzo Martinengo a Venezia (figg. 38 e 39) veneziano come sono toscani i due primi della precedente vignetta e toscano forse è il terzo. Ignoro la provenienza di un'ampia tavola veneziana, cinquecentesca, come la precedente, nel Museo imperatore Federigo a Berlino che cito, modello notevole, allato d'un tavolino assai gentile, scolpito e intarsiato, colle gambe a spirale, veneziano ancor esso, nel Museo di Cluny (fig. 40).

I tavolini col sostegno infogliato a balaustro od a piccole cariatidi incurvate nel petto, con insenatura audace e artificiosa nel resto, che può essere una gamba leonina a cariatidi duplici formanti un largo piede-parafrasi di tavolini marmorei romani — sono comuni al nostro Rinascimento; e il piede ricevette larghezza di intagli e si allargò a volute e si abbellì di festoncini e di teste e gambe leonine, a collocare ognora il simbolo della forza dove la forza trova logicamente il suo luogo. Però la logica non s'impose implacabile, tanto vero il generoso delfino occupò il posto del fiero leone: e poichè l'ebanisteria francese non potè non avere delle risonanze in quella italiana, da un tavolino che fra un sostegno e l'altro mostra una piccola loggia (Tav. XXI) ad uno, anzi due, quasi soverchiato dall'intaglio (*a* e *b*), ecco allinearsi allo sguardo dei nobili modelli che non vivono isolati. Nel Palazzo Torrigiani a Firenze, un tavolino cinquecentesco di scuola fiorentina, richiama il modello francese nella loggia a quattro archi, formata da balaustri, emergente su un zoccolo; e raccoglierei altri saggi, se fosse necessario a mostrare una fratellanza geniale. Povero delfino!

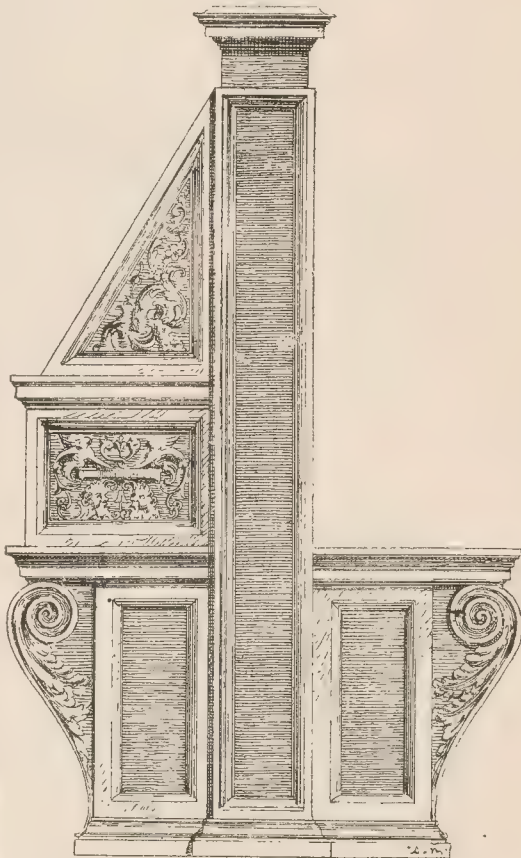



Fig. 36. — *Firenze*. Banchi nella Biblioteca Laurenziana.

In Casa Bagatti Valsecchi si veggono dei tavolini pregevoli: una tavola grande, dalla linea larga, magnifica; dall'aspetto un po' grave, quasi pesante, molto intagliata, col motivo di due delfini fra gamba e gamba sotto al piano del tavolino, quasi tirante a unire le due gambe intagliatissime, ha qualche parentela col tavolino francese, e dev'essere uscita da mani venete.

(1) Rossi *Storia artistica del Cambio*, Perugia, 1874. Vol. documentato.

(2) Un bel banco originario della Valtellina (seconda metà del XVI secolo) posseggono i Bagatti-Valsecchi nella loro Casa a Milano, ornato da formelle mistilinee a punta, abbellito da intagli bravamente eseguiti.

(3) Levetus *Ancient Tables*. In *The Studio*, sett. 1905. Numerose riproduzioni anche di tavolini italiani.

Il tavolino di Besançon (tav. predetta) richiama quello della Casa Bagatti: e qui interrogando alcuni

Fig. 37. *Firenze. a* e *b*, Tavolini di proprietà privata (?). *Londra. c*, nel Museo di Kensington.

modelli francesi offro alcuni tipi di alta bellezza; soprattutto il modello meno esuberante, quello colla loggia, deve valutarsi; e io offro anche due saggi francesi del Du Cerceau (fig. 41) tratti dalla Raccolta di questo Maestro, il quale disegnò molti oggetti d'arte industriale (1).

La varietà signoreggia le poltrone, le sedie, gli sgabelli; ne dò la prova scegliendo fra le opere reali e le irreali nei dipinti e nelle sculture.

Il quadro del Carpaccio, lo Studio di S. Girolamo ovvero l'Oratorio d'un Patrizio, contiene la genialissima poltrona da me riprodotta (fig. 42), come il tavolino col piede a candelabro bronzeo che offro a suo luogo (altri oggetti contiene questo quadro, candelieri, vasi di terra, di bossolo, oggetti ecclesiastici); ed ecco il fianco di una poltrona (fig. 43) in una pala marmorea, tribuna di S. Cita a Palermo, di Antonello Gagini, nobilmente profilata. Essa abbellisce questa pala, nelle cui poltrone scolpite si allargano dei grifi, delle figurette alate, al luogo del marmoreo motivo architettonico del mio modello. Qualcosa di simile vedesi, a Palermo, nei bassorilievi sull'arco nella Cappella Mastrantonio a S. Francesco de' Chiodari, scultura di Francesco Laurana (fine del XV sec.) che trovammo in Francia, rivendicato alla bellezza, operoso artista in Sicilia più di quanto generalmente si ritiene (si credette che il L. stesse in S. tre anni, dal 1468, ma la permanenza fu più lunga). L'arco predetto l'avviò un Pietro di Bonate.

La sedia dogale, lignea, nel Tesoro di S. Marco, ora s'impone: di delicate e armoniosissime proporzioni, un po' lapidea nel suo assieme, un leggiadrissimo vaso con due genietti sulla spalliera la abbellisce, così si indica a modello e il lettore la ha riprodotta al vero (v. il Part.). L'abate Pasini non si interessò a tale sedia toscaneggiante quanto questo nobile quattrocentesco si merita, e ne andrebbe rimproverato: nè io lo imiterò. In origine, dunque, cotal sedia vedevasi nel presbiterio di S. Marco, destinata al doge che assisteva alle funzioni religiose, e appartenne alle decorazioni lignee del presbiterio che furono rinnovate fra gli anni 1526 e 37. A tempo di Andrea Gritti la sedia marciana venne abbandonata per essere sostituita da una di cui scrive il Sansovino preziosa e ricca di intarsi che può vedersi nella parte

(1) *Oeuvre de Jacques Andronet dit Du Cerceau*, Parigi. Trattas d'una raccolta di incisioni mobili, ferri, gioielli, camini, cartelle, vasi, trofei, ecc. Importante. Consulti la monografia sui Da Cerceau del De Geymüller. La Biblioteca Lesoufaché è ricca di stampe del Dù C. e ad essa si ricorre fruttuosamente: il De G. la regalò all'Ecole des Beaux Arts di Parigi. Cf. Müntz. *La Bibliothèque Lesoufachè*, Parigi, 1892.

conservata, al Museo Civico; e l'attuale la marciana, elegantemente disegnata, mostra nel timpano il leone veneto e negli ornati che la fregiano una mano destra alle maggiori finezze.

Fig. 38. — *Venezia.* Tavolino nel Palazzo Martinengo (fronte).

L'architettura si caccia superba, nella poltrona della Metropolitana di Siena (tav. XXII *c*) modello classico appartenente alla metà del XVI secolo, il cui autore (un Barili?) non seppe associare la minuta trabeazione triglifata, lapidea, ai braccioli e alle gambe che i diritti del legno rispettano. La poltrona senese vanta un accento signorile: e il velluto rosso coi grandi chiodi decorativi e la frangia che forma lo schienale, giova alla signorilità di cotal mobile. Chè poltrone e sedie ricevettero sovente il corredo di tessuti e cuoi semplici o lavorati onde basta la semplice intelaiatura costruttiva con cuoi impressi, a produrre decorose composizioni (tav. XXI *b*). Di tali poltrone o sedie a bracciuoli o seggioloni, identiche al tipo da me riprodotto, se ne fabbricarono una infinità nel XVI secolo, quindi ce ne sono moltissime, come si trovano molte sedie sul tipo delle due corrispondenti alla fig. 44.

Trattasi di seggioloni collo schienale di velluto, grandi borchie di ottone, decorative, il sedile pur di velluto con frangia, genere macramè, e il luogo da sedere imbottito.

Un altro tipo molto diffuso ligneo, senza corredo di tessuti o cuoi collo schienale formato da una o due cartelle arricciolate,

Fig. 39. — *Venezia.* Tavolino nel Palazzo Martinengo (prospettiva).

viene alla seconda metà del XVI secolo: le sedie di cotal tipo (fig. *a* della tavola XXII) eseguite con certa bravura, sono lavori di bottega, sovente non molto fini ma molto decorativi preferibili al tipo di sedia francese che riproduco (fig. 45).

Il Rinascimento si corredò d'una grande quantità di sgabelli; forse nessuna età ne fabbricò tanti quanti l'epoca che si indaga: dai più semplici a liste lignee da aprire e chiudere con semplice cimasa intagliata, (fig. *a* della tavola XXI) o a liste incise a semicircoli e a punta, a quadri o a losanghe ampi nel sedere rettangolo (fig. 46 *a*), dai gravi e tozzi sgabelli usuali, tondi, con tre gambe oblique come si vedono per es., nella «Cena» dell'Angelico

a S. Marco a Firenze, al tipo collo schienale sagomato (fig. 47), profilati con garbo nella parte inferiore (fig. 48), si va a un tipo raro oggi quello a Vienna presso il D.° Figdor (fig. 49), rappresentato da un agile sgabello fiorentino (XV sec.) che vuolsi contrapporre allo sgabello veneziano del Museo di Kensington. Il tipo si evolve ancora e sale, alto, negli intagli (fig. 50), negli ori e nei colori, collo sgabello del Museo Artistico di Milano, acquistato a Roma da un antiquario nel 1886 (fig. 51), mantenendo un tema decorativo la cui intelaiatura procede da un principio abituale (1): lo sgabello, inoltre, produce il tipo ad X. noto a Roma antica rappresentato dal modello fiorentino cinquecentesco nella Collezione Odescalchi di Roma (fig. 52) e da molti sgabelli simili, ed egregiamente espresso da uno nel Museo di Kensington, che dice cogli altri la costruzione svelta di questi e degli altri sgabelli in gran parte di poca spesa, tanto più quando il legno non ricevette intagli o intarsi di ebano, avorio, o madreperla.

Fig. 40. — *Parigi.* Tavolino veneziano nel Museo di Cluny.

Un genere oggi meno comune, benchè di fabbricazione frequente, è la sedia o sgabello a braccioli da smontarsi, punteggiata, a stelle e rombi incisi di cui ecco un esempio tolto da una Collezione forestiera, (fig. *c* tav. XXII) benchè uno egualmente pregevole, avrei potuto copiare per es. a Milano in Casa Bagatti Valsecchi.

L'ebanista e intagliatore toscano fu molto adoperato nel lavoro di cattedre o residenze o seggi lignei (ora parlo su cose profane); e la Toscana ne conserva alcune anche solennissime, come quella nel salone del Palazzo Comunale di Pistoia antitesi di ricchezza alla cattedra sobria che Andrea del Sarto dipinse nella scena la Natività nel glorioso suo affresco dalla SS. Annunziata a Firenze.

(1) Vari sgabelli, fiorentini, molto intagliati, appartenenti al Museo di Kensington a Londra; riprodusse il Bode. in *Die ital. Hausmöbel der R.*, fig. 25 e seg.

Qual più qual meno, queste residenze sembrano uscite da una sola imaginazione. Architettoniche, per eccellenza, quando non si estendono e suddividono in vari stalli di cui la linea architettonica designa il luogo, si allargano in un unico partimento come nell'affresco di Firenze. Ivi la residenza si compone di due colonne isolate all'estremità, le quali sostengono la trabeazione; lo schienale riceve un' inquadratura e le inquadrature rigide si ripetono nel piedestallo delle colonne e nel ripiano del sedile. Indicando la residenza nello affresco d'Andrea del Sarto, intendo di offrire il tema iniziale o il motivo abituale da cui sorsero o in cui si materiarono le residenze fiorentine, dove le colonne isolate si sostituirono alle addossate (questo vedesi nel solennissimo modello di Pistoia), o a queste si sostituirono i pilastri aderenti e l'intaglio coll'intarsio si alternarono o emersero, as-

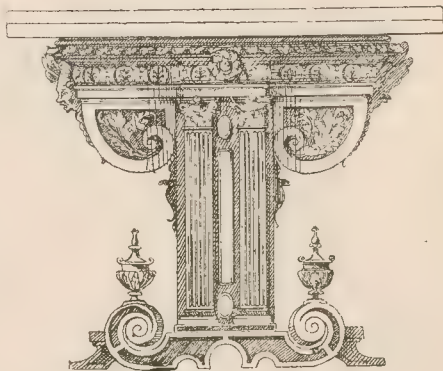
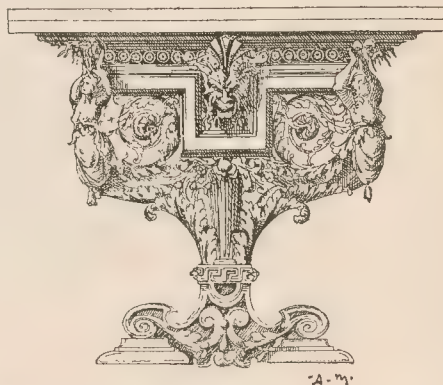



Fig. 41. — Tavolini in una Raccolta di disegni d'Androuet Du Cercean.

sociati, come nella residenza di fra' Giuliano de' Medici, o stettero isolati come nella residenza intarsiata di Filippo Strozzi nella Collezione Ad. Rothschild a Parigi, ed in uno sfarzoso modello nel Museo Industriale di Berlino.

La residenza di Pistoia fioritissima d' intagli, un giorno dorata, cominciata nel 1534 e finita dopo 14 mesi di lavoro, è soverchiamente architettonica: porto danneggiò il mobile: da ciò si deduce che il mobile stesso non servì al Gonfaloniere e agli Anziani, come erroneamente fu scritto e nemmeno ai Magistrati nell'esercizio della giudicatura civile, come pure fu detto (1).

Accennai una residenza o cattedra (la dicono anche trono) di Giuliano de' Medici; e poichè anche qui si tratta di un mobile molto ragguardevole con-

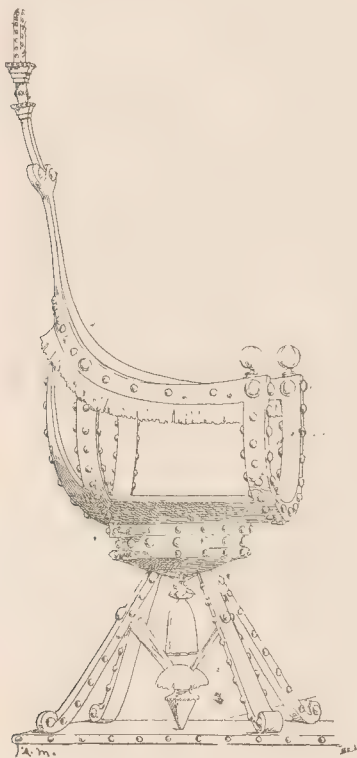



Fig. 42. — *Venezia.* Sedia nel quadro detto lo Studio di S. Girolamo ovvero l'Oratorio d'un patrizio di Vittore Car, nell'Oratorio di S. Giorgio degli Schiavoni.

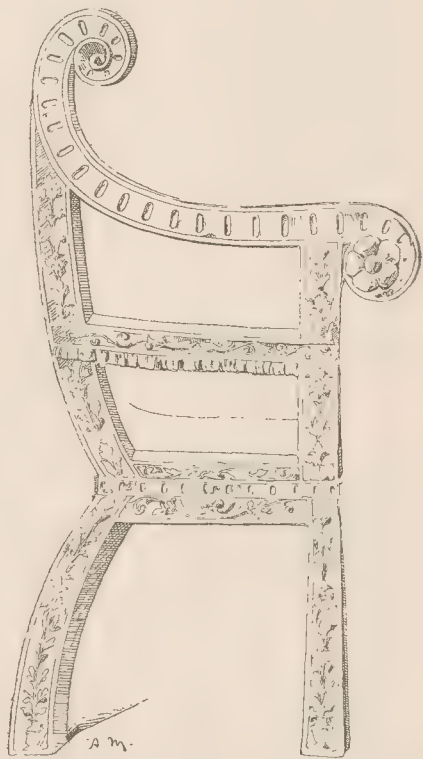



Fig. 43. — *Palermo.* Poltrona in un bassorilievo marmoreo di Antonello Gaggini, nella Tribuna di S. Cita.

Tale uscì dalla imaginazione e dalle mani de' Mati. Giovanni di Piero fu il principale autore di cotal opera e Bartolomeo suo figlio lo assistette; nè esiste residenza che superi la pompa scultorico-ornamentale di questa la quale si cita ad esempio. In ragionevole stato, appare tuttavia un po' sconnessa a chi la osservi con cura. Gli è che essa fu trasportata nel Palazzo Comunale solo quando l'Opera di S. Jacopo, ordinatrice della residenza, riunì il suo patrimonio alla Comunità Civica di Pistoia nel 1779; e il tras-

viene si sappia che, venduto nel 1880 cogli oggetti della Collezione Demidoff a Firenze, oggi a Roma presso il conte Pio Resse, fu illustrato in occasione di quella celebre vendita e fu pubblicato varie volte da vari Autori; il Müntz per esempio (2). Vuolsi che l'autenticità medicea del mobile sia indiscutibile: alla

(1) Il *Bull. stor. pist*, 1901 p. 112 offri, togliendolo dall'Archivio del Comune, l'atto di commissione della splendida residenza lignea nel Palazzo Comunale di Pistoia, sotto la data 14 febbraio 1531.
(2) Op. cit. vol. II fig. a pag. 827.

morte di Giuliano de' Medici esso fu posseduto dai principi Strozzi stette nel Palazzo *non finito* a Firenze, si trasportò nella villa Strozzi a Belvedere. l' ebbe in dote una Strozzi maritata al conte Nuti, entrò nel Palazzo Nuti a Firenze e quivi rimase, finchè nel 1872 la famiglia di questo nome non se ne separò. La cattedra rigidamente architettonica e signorilmente intagliata, con due agili colonne estreme, isolate, tre grandi riquadri sullo schienale, la trabeazione vigorosa ed il largo sedile a superficie curva con ornati intarsiati alle estremità, consta di due ripiani o appoggiatoi alti che finiscono a mensola e si accompagnano all'assieme lavoratissimo.

Fig. 44. — *Milano*. Sedie nella Casa Bagatti Valsecchi,

Nel 1511 (?) Antonio Barili assistito, credo, dal suo nipote Giovanni, intagliava una residenza nel Palazzo di Pandolfo Petrucci a Siena, sullo stile dei modelli fiorentini cinquecenteschi; e al Museo nazionale di Firenze (fig. 53), al Museo imperatore Federico di Berlino (fig. 54), dei mobili ricordano una cassapanca pur fiorentina, quattrocentesca, decoro al Museo di Kensington a Londra, la quale non potei riprodurre. Popolata da imagini processionanti che richiamano l'epoca di Masolino, cioè le delicate figure da questi dipinte a Castiglion d'Olona, le imagini nel mobile sono lievemente rilevate collo stucco, e rappresentano una scena di cavalleria svolta sullo schienale, allegrata dal suono di vari istrumenti; nel ripiano della cassa due formelle fiorate si svolgono in fili sottili e due stemmi si allargano nelle formelle. Complesso delicato!

La delicatezza manca invero alla cassapanca del Palazzo Mansi a Lucca, non al canapè qui di seguito

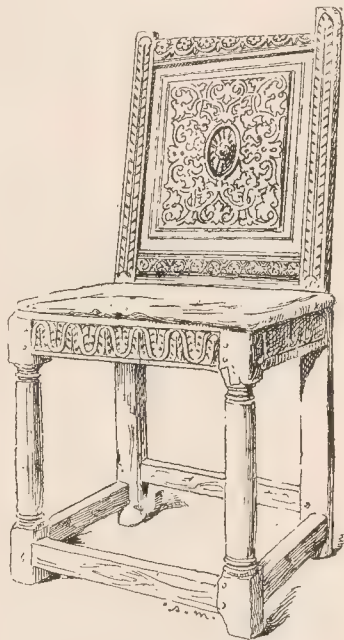



Fig. 45. — *Parigi*. Sedia nella Collezione di E. Peyre, ora nel Museo di Cluny.

(fig. 55). Ma io dò la cassapanca associandone il disegno ad un pancone nella Pinacoteca lucchese (tav. XXIII v. il Particolare) le cui testate hanno vigore e solennità annunciandosi d'un Cinquecento maturo al Barocco. Nè il lettore può aver obliato i seggi già nella Cappella degli Anziani nel Palazzo Governativo di Lucca, ora nella Pinacoteca Comunale di questa citta: essi, in una loro parte intarsiata, il fondale, preziosa soprattutto perchè contiene alcune vedute lucchesi che più non esistono in realtà, si riprodussero con una parte del coro maggiore nel Duomo. Ora ciò confermando, assegno ad un valente autore i seggi stessi, il lucchese Ambrogio Pucci (fioriva nel

1529) il quale assieme al fratello Niccolao nel 1529 eseguì quel lavoro. Il Pucci fu discepolo e genero del nominato Masseo Civitali, nipote e discepolo del suo celebre omonimo, onde col Marti del coro (nostra vecchia conoscenza) il proprio fratello, Jacopo da Villa (altro Maestro al coro da me pur mentovato) rappresenta una scuola d'intaglio e tarsia a Lucca, fortificatasi sui consigli di Matteo Civitali e sugli esempi luminosi dei Canozzi che Lucca illegiadrirono di loro legni. Peccato che i seggi pucciani si trovino in cattivo stato! La Pinacoteca possiede anche la parte inferiore del mobile da me non riprodotta, la quale si orna con formelle tonde e unghie leonine (1).

Si costumarono nel Rinascimento i letti alquanto rialzati da terra (2): il letto nella scena la Nascita della Vergine di Antonio Vivarini al Museo di Berlino si accompagna, sul fianco, ad un alto sgabello; e poichè i cassoni si usarono a pie' dei letti, ivi vedesi uno di questi cassoni.

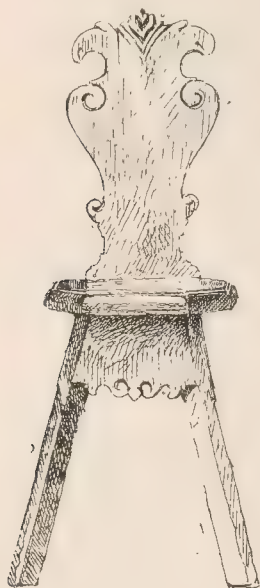
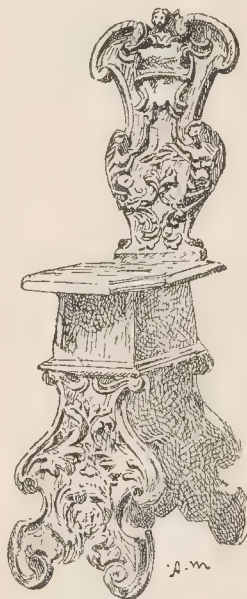



Fig. 16. — *Milano*. Sgabelli nella Casa Bagatti Valsecchi.

Fig. 17. — *Berlino*. Sgabello nel Museo Industriale.

Un altro letto rialzato da ampia ed alta predella vedesi in un quadro, soggetto analogo al precedente, di primitiva scuola veneziana, al Louvre; ed un modello efficacissimo lo offre il Carpaccio nel suo dipinto la Nascita della Vergine nella galleria Lochis a Bergamo. Quivi il letto sale a suntuosità, ha le cortine e il cielo di tessuto, ed è un letto parato il cui piano corrisponde alle spalle delle persone in piedi; onde la necessità di predelle o scalini a salire ed a offrire servizio a chi nel letto si trova. I letti parati non sono pertanto infrequenti nel tempo che esploriamo. Superbo un letto parato nella villa Busca di Castellazzo, (Milano) la cui bellezza consiste essenzialmente nei ricami cinquecenteschi a grottesche.

Si ebberò bensì dei letti molto semplici in un a modelli sontuosamente intagliati: costumarono i primi anche a solenni persone, se si pone fede ai pittori del tempo che dipinsero letti senza adornamenti lignei, in scene come quella rappresentante la Nascita della Vergine. Nè devesi supporre che la umiltà della Vergine abbia suggerito la modestia; perchè sur una intelaiatura poverissima di ferro o legno, nascosta dalla biancheria, i letti ricevettero lusso di coperte con balza ricamata e lavorata a disegno. Tuttociò in camere signorili.

(1) Nei seggi del Pucci, al tempo del Baroni che la lesse, esisteva la seguente epigrafe: AMBROGIO PVCCIO LVCENSI OPERIS HVIVS CONSVMATIONEM MORS INVIDIT NICOLAVS FRATER PRO VIRIBVS ABSOLVEBAT AN. SAL. MDXXIX.

(2) Levetus *Ancient Bedsteads and Cradles* in *the Studio*, 1905 p. 311 e seg. con molte illustrazioni.

Dò qualche altro esempio di letto rappresentato dai pittori perchè i letti reali sono scarsi.

Molto alto è il letto ove Francesco Cossa fa nascere la Vergine nella Natività della Pinacoteca Vaticana, ed un affresco di Andrea del Sarto nell'atrio della SS. Annunziata invita specialmente chi studia l' arredamento antico: esso rappresenta la Natività ed offre un letto ligneo con alta spalliera piuttosto basso e architettonico, ornato da un ricco baldacchino o cielo formato con una trabeazione sotto cui, una striscia ricamata cava in chiaro sul fondo dell'ambiente. Nell'assieme la composizione un poco rigida, va alla gravità delle cose lapidee. Un letto alto su uno scalino è quello signorile, ligneo, esso pure, gravemente architettonico, che collocò il Ghirlandaio nella scena la Natività di S. Giovanni Battista nel memorabile ciclo di S. Maria Novella a Firenze. Ed io offro lo schizzo d'un letto che trovasi

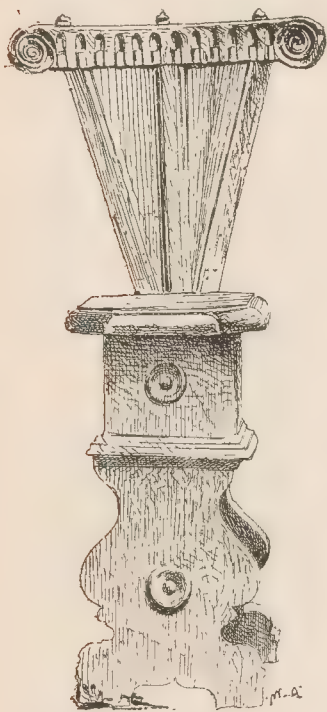



Fig. 48. — *Milano.*
Sgabello nella Casa Bagatti Valsecchi.

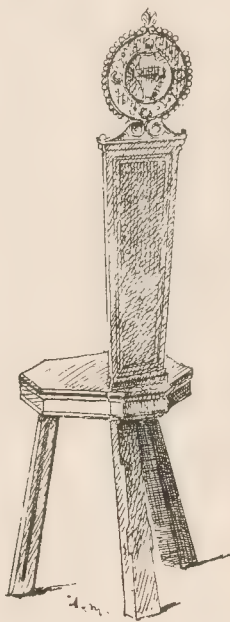
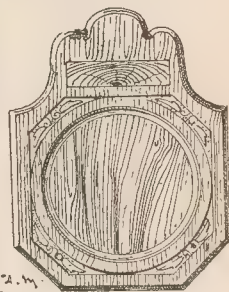
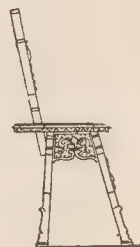



Fig. 49. — *Vienna.*
Sgabello fiorentino nella Casa del D^r. Figord.

Fig. 50. — *Londra.*
Sgabello nel Museo di Kensington.

ad Oxford e appartiene al Sodoma, la prima idea di quello che il Maestro affrescò a Roma nella Farnesina dipingendo le scene di Alessandro e della Rossane (tav. XXIV *b* [1]).

Il letto più delicato che riproduco appartiene pure a un dipinto; al ciclo carpaccesco di Venezia (tav. XXIV *a*); è un letto parato con colonnette metalliche credo di ferro; e la testata lignea ha il difetto di somigliare l'architettura d'una porta. Il letto ha le colonnette dorate con qualche punto azzurro, il panneggiamento rosso, la testata rossa ed azzurra e la corona rossa (1).

Un elegantissimo letto parato in un ambiente finissimo, simile al precedente, fu dipinto da Girolamo Santacroce (fior nel 1520) erroneamento detto Rizzo, nella Nascita della Vergine, alla Scuola del Carmine

(1) Fu rivendicato al Sodoma dal Morelli questo schizzo, nella Raccolta di Oxford, messo fra quelli di Autori ignoti; e il battesimo morelliano accolto dal Frizzoni merita fede. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento.*, Milano 1891 p. 140. Lo schizzo, da me pubblicato, non potei riprodurre direttamente dall'originale del Sodoma.

(1) La Galleria degli Uffizi possiede lo schizzo del quadro il *Sogno di S. Orsola* del Carpaccio, ove vedesi il letto sbozzato e sbozzata una lampada: lo schizzo fu riprodotto dal Ludwig e Molmenti op. cit. p. 138.

a Padova: trattasi d'un letto metallico a giudicare i colonnini che dalla base molto alta, intarsiata. salgono alla cimasa del letto.

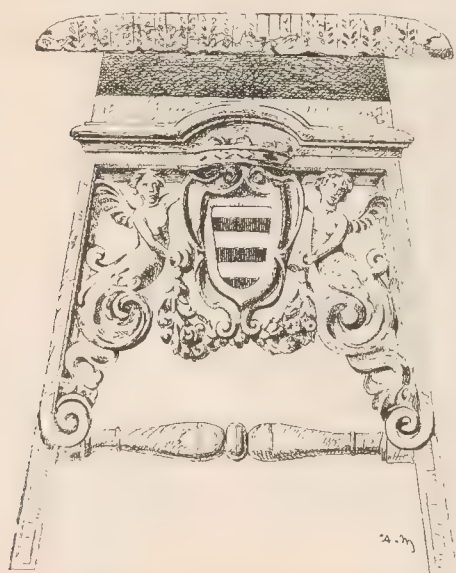



Fig. 51. *Milano.* Sgabello nel Museo Artistico Municipale.

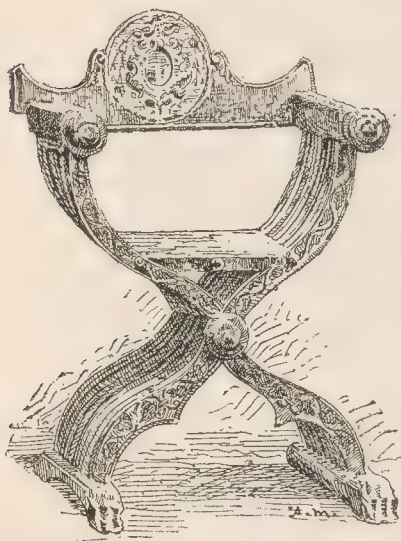



Fig 52. — *Roma.* Sgabello nella Collezione Odescalchi.

Con altri esempi (tav. XXIV *c*) registro alcune notizie importanti:

L'Inventario dei mobili di Benvenuto Cellini compilato il 16 febbraio 1570 da messer Pietro di Ludovico Gemmari, all' art. 237 accenna « un lettuccio di noce intagliato, bello, di mano del Tasso » (certo Giambattista); ho notizia di un letto intagliato da M.° Benedetto Amaroni, senese, per Mino Campioni, stimato da Girolamo del Turco e da Francesco del Moretto il 25 aprile 1572, e d'uno nobilissimo collaudato dal detto M.° Amaroni, in compagnia di M.° Domenico Capo di M.° Tesèo da Pienza. Il

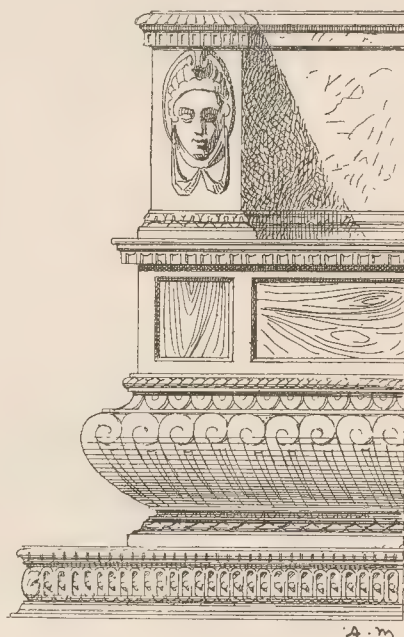



Fig. 53. — *Firenze.* Cassapanca nel Museo Nazionale.

letto apparteneva a madonna Battista Tantucci degli Orlandini, ed era sostenuto da tre piedi intagliati « con arpìe, festoni ed altri ornamenti; inoltre « aveva quattro colonne intagliate con fogliami, e « capitelli composti con tre pezzi di cornicioni in- « tagliati . . . uno con puttini e animali, l'altro di fogliami, ed una testiera con quattro termini e cornice intagliata . . . con un frontone sopra . . . con più fighure schulte ecc., un'opera la cui ricchezza, unita all'arte, come forse era, poteva produrre un capolavoro (1).

(1) Milanesi *Docum. d'A. S.* vol. II, p. 213.

Narra il Vasari che Giuliano di Agnolo, figlio maggiore di Baccio, eseguì un lettuccio di noce per Filippo Strozzi, oggi a Città di Castello, in casa degli eredi del signor Alessandro Vitelli (1); so che

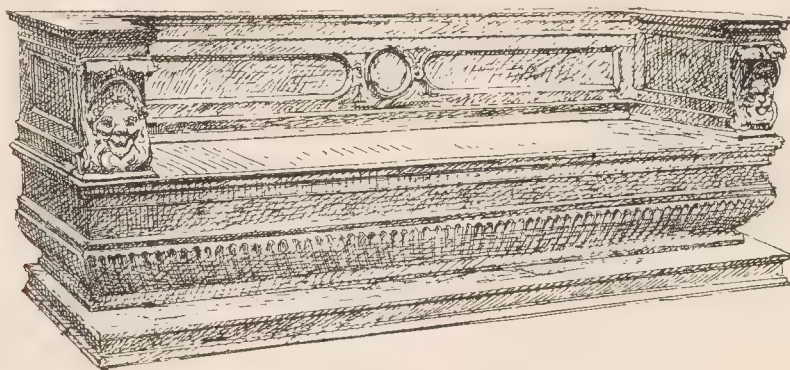



Fig. 51. — *Berlino*. Cassapanca nel Museo imperatore Federico.

il famoso Anselmo de Fornari nel 1496 aveva quasi terminato un letto per Leonardo Cibo a Genova, scolpito a figure e fogliami, col cielo dorato come quello di un altro letto per Stefano Spinola (2); e

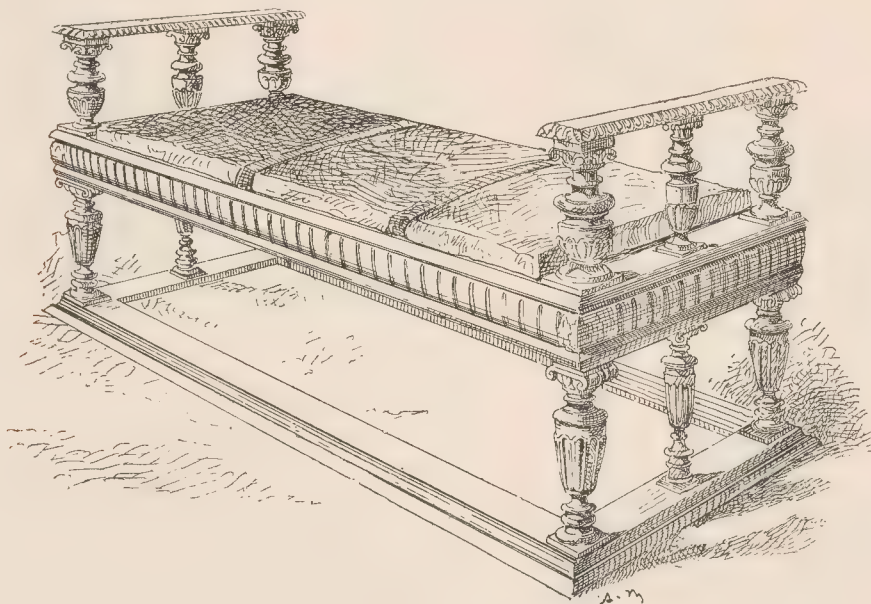



Fig. 55. — *Parigi*. Canapè nella Collezione Bonnaffé.

l'Erculei accenna un letto di noce appartenente alla seconda metà del XVI secolo, venuto da regione meridionale d'Italia nella Collezione del Raoul Richards, scolpito con figure militaresche e trofei, il giudizio di Paride, assieme imponente, benchè, lavoro non

(1) *Opere*, ed. Milanesi. vol. V, p. 358.
(2) Poggi, Op. cit. pag. 20.

molto fino (fig. 56 [1]). Un magnifico letto (sec. XVI) con colonne, intagliatissimo, figure e scene di fatti d'arme a bassorilievo, ligneo, venuto a Milano dalla Valtellina, pezzo di raro pregio, è posseduto dai Bagatti Valsecchi nella loro Casa a Milano più volte citata; e un letto relativamente modesto, ligneo, con colonne senza baldacchino, con gambe alte, la spalliera con cimasa intagliata, vedesi nel Museo Civico di Milano e fu illustrato da me anni sono. E poichè non è conosciuto un letto intagliatissimo (sec. XVI) che orna la Casa De Vincentiis a Campodigiove (Abruzzi), trasformato in scaffale, indico con premura questo pezzo ligneo monumentale. Quattro colonne sorreggono la trabeazione fiorita di imagini a vari piani, come in un candelabro bronzeo, e le altre parti del letto sono così popolate d'armigeri e di trofei, come più non si potrebbe. Ciò sta d'accordo col letto valtellinese, ora a Milano, e sospinge il pensiero all'epoca napoleonica in cui erano frequenti i letti esultanti allo squillo militaresco in elmi, spade, corazze, aquile scolpite e aurate, meno opportune qui ove la pace dovrebbe ognora albergare nella apparenza e nella realtà. Contrasti bizzarri dell'immaginazione umana la quale si compiace di assurdi e di questi non si accorge trasportata dalla moda infida! Oggi abbiamo pure i nostri assurdi a cui la collettività supinamente si adatta.

(1) *Catalogo delle opere antiche d'intaglio*, p. 145-46.

Fig. 56. — *Lione. a* Letto nella Collezione Chabrières-Arlés. *Gaillac. b* Letto nella Collezione Yversen.

Ai letti si uniscono le culle, e il Museo Industriale di Colonia ne conserva una fiorentina (sec. XV) la quale, tuttochè troppo architettonica, si cita; ha la testata alta e la cimasa con mensola graziosa. Ignoro se è o fu colorita.

Fra i mobili coloriti, anzi pitturati, bisogna collocare i deschi da parto. L'Inventario di Lorenzo il Magnifico (1) contiene non infrequentemente questa espressione « desco da parto » corrispondente alla voce « colmo » usata essa pure, nel secolo XV, a indicare certe tavolette tonde o poligonali, con soggetti dipinti raramente religiosi, che servivano alle donne sopra a parto, a letto, per collocarvi i piatti e i bicchieri durante i loro pasti, ovvero come piatti su cui mettevansi dolci ghiottonerie, dono alle puerpere di amiche o di congiunti.

Il Müntz raccolse una serie di questi deschi pitturati, e li fe' oggetto di studio: alla pubblicazione del mio compianto amico rinvio chi voglia meglio informarsi su tal soggetto (2). Noto che la pittura dei deschi poteva esser di altissimi artisti sì come quella dei cassoni nuziali e dei cofani: al Masaccio, per esempio, si assegna un leggiadrissimo desco nel Museo di Berlino, al Gozzoli uno nella Galleria Nazionale di Londra (3).

(1) Müntz, *Les Collections des Médicis*, ecc., p. 63-64.
(2) *Les Plateaux d'accouchées*, Parigi, 1894.
(3) Sul desco di Berlino v. Magherini Graziani, *Masaccio*, Firenze 1904. L'attribuzione è contestabile. Cf. il mio *Manuale d'Arte Decorativa*, II ediz. tav. CIX. Un desco da parto circolare, dipinto e cinquecentesco, vidi nel Museo Civico di Venezia; esso vale poco.

E coevo ai precedenti ne pubblica uno il Müntz, appartenente alla Raccolta André di Parigi; altri importanti con sfondi di architettura ne offre il Müntz, posseduti dalla Galleria Nazionale di Londra e nelle

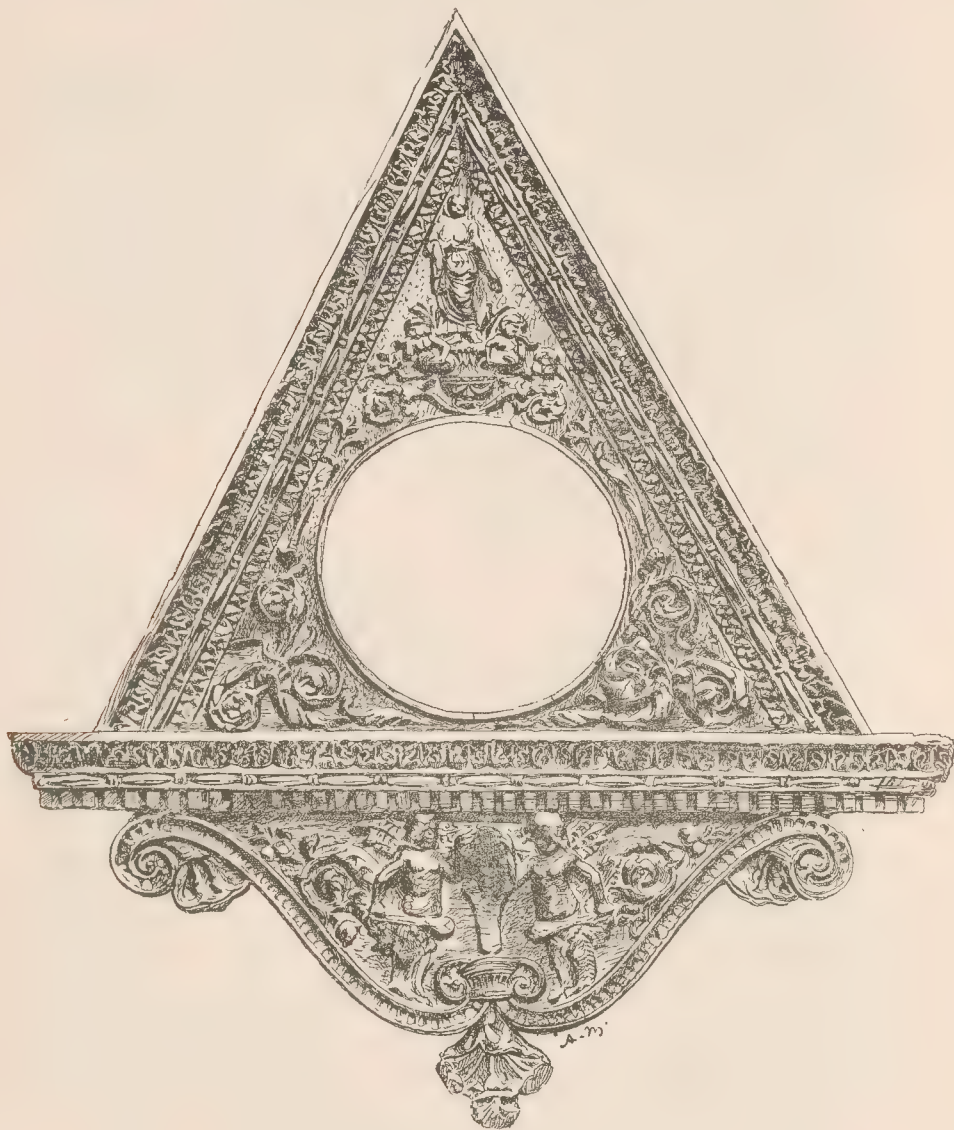



Fig. 57. — *Parigi*, Cornice veneta nella Collezione Bonnaffé.

Raccolte artistiche del Foulc, Martin Le-Roy, Cernuschi, Secrétan. Tondi o poligonali questi deschi contengono soggetti mitologici, allegorici, di genere, come il Giudizio di Salomone, il Giudizio di Paride, il Rapimento d'Elena (questo è il desco assegnato al Gozzoli nella Galleria Nazionale di Londra), il Trionfo d'Amore, il Trionfo della Fama, una Serenata, una Schermaglia e simili. Tuttociò vale

quindi elemento di grazia e bellezza che il tempo, meno volto all'arte di quanto non fu il XV e XVI secolo, mise in disuso.

Finì l'epoca delle cornici sontuose: il Rinascimento si orna di cornici che sono monumenti ma, meno frequentemente del Gotico, offre occasione agli intagliatori e doratori di crearne. Gli intagli e la pastiglia continuano a correr lungo le cornici, ma i trittici, i polittici, messi da parte, ridussero la immaginazione dei corniciai a più modesti confini. Si fabbricarono tuttavia delle cornici sontuose; e se fosse rimasta soltanto quella di Venezia a' Frari, nel celebre trittico del Giambellino, avremo qui una prova altissima che gli intagliatori del Rinascimento, possedevano i polmoni sani da salire le èstreme vette d'ogni pompa nel lavorìo delle cornici. Ma alla pompa, ripeto non si unì, nell'epoca che studiamo, il fervido

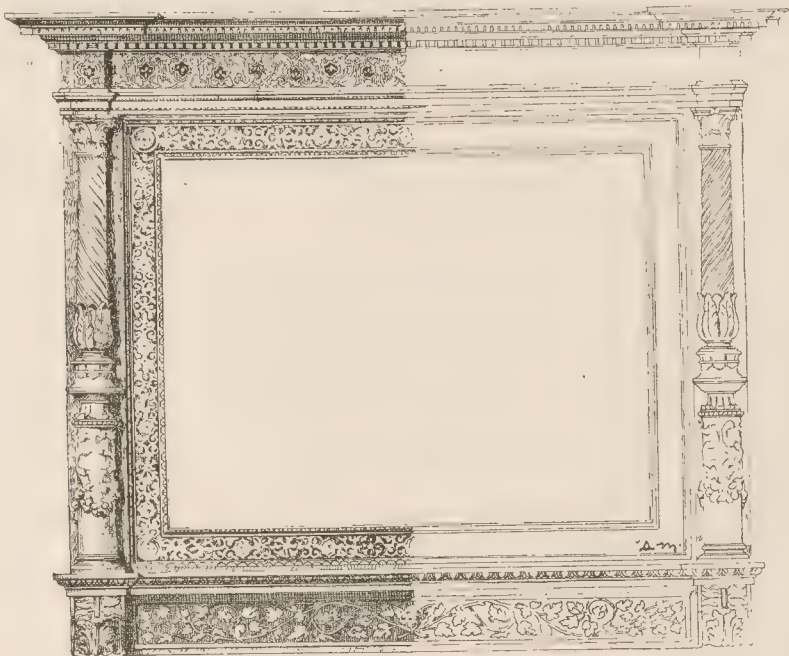



Fig. 58. — *Venezia*. Cornice veneta nella chiesa di S. Giobbe.

desiderio di aver cornici alla stessa misura che si vide durante il Gotico.

Eppoi cosiffatte cornici divengono ingombranti e sviano l'attenzione dal dipinto anche se questo, come nel caso del trittico giambellinesco, si studia di fondersi alla cornice, quasi considerando che la cornice stessa è il primo piano d'una veduta che il quadro continua, svegliando dal sonno ogni accorgimento prospettico. Ciò si vede nel trittico de' Frari; ma la cornice rigidamente architettonica, lapidea più che lignea, fiorita dappertutto d' intagli, quasi triplice porta ad una scena sacra, allontana l'osservatore dal pittore, anche se questi chiamasi Giambellino e la pittura è la Vergine fra Santi, de' Frari. Qui, anzi, abbiamo la prova più autorevole che le cornici lavoratissime sono inadatte ai dipinti: la cornice può essere ricca, ma deve fondersi al quadro. E la cornice, nel caso presente un monumento, non giova al dipinto se esso deve corrispondere all'espressione che il Giambellino volle svegliare col suo trittico.

Cornici ricchissime, lignee, con lumeggiature d'oro e incrostazioni di lapislazzuli, ad es. di diaspro, si continuarono nel Rinascimento: alcuni Musei conservano il modello di tali cornici e l'ebano, specialmente, ricevette filettature argentee e incrostazioni a farsi più ricco.

Il Veneto ne produsse moltissime; e, talora, la bel-

lezza e ricchezza delle cornici salì a tale segno, che gli autori stimarono util cosa firmare questi lavori (1).

Un Jacopo da Faenza fu uno dei primi a tradurre, a Venezia, nelle forme del Rinascimento, le leggiadre fantasie ornamentali degli scultori goticisti, ossia le grandi cornici intagliate le quali circondano i

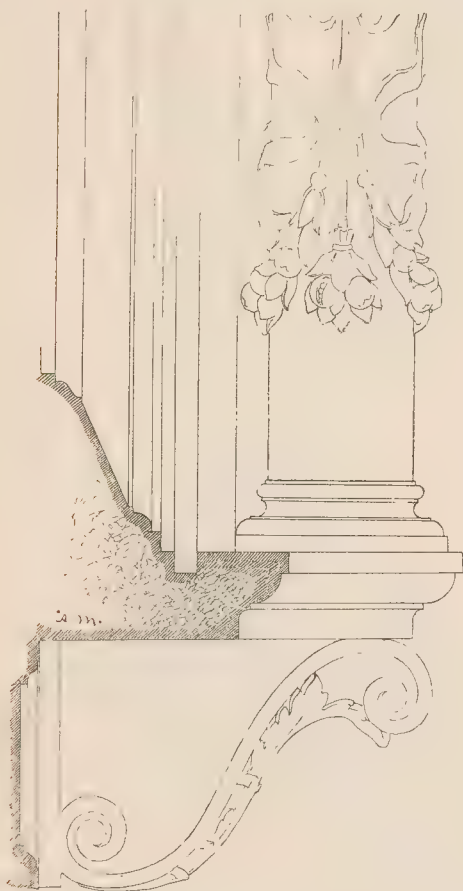



Fig. 59. — *Venezia.* Sezione della cornice nella chiesa di S. Giobbe.

quadri dei Vivarini, di Giambellino e della loro scuola; e forse questo Maestro intagliatore non attinse a Venezia, come pensa il Paoletti, il gusto di questi intagli: comunque egli fu, sembra, l'autore dell'elegante cornice, ornamento alla Resurrezione di Cristo, assegnata verisimilmente al Giambellino che nel 1902, da casa Roncalli di Bergamo passò al Museo di Berlino (il Venturi sentenziò che il quadro già creduto del Cima, appartiene a Bartolomeo Veneto, e il quadro ha vive relazioni colle opere più belle del Maestro cui oggi si dà !): lo stesso Jacopo da Faenza, che nel 1477 scolpì la cornice del polittico di Bartolomeo Vivarini nel Museo Imperiale di Vienna, allo stesso Bellini scolpì nel 1488 la famosa cornice troppo architettonica della pala a tre partimenti ne' Frari, e forse quella dell' Incoronazione a S. Francesco di Pesaro (1). Ed io voglio unirla al ricordo di M°. Cristoforo da Ferrara intagliatore, nel 1444, d'una ancòna a S. Pantaleone.

Nelle Gallerie di Venezia la ricchezza delle cornici gotiche, non corrisponde a quella delle cornici classiche: vi noto una graziosa cornice del Rinascimento, corredo ad una pregevolissima Madonna di Cosimo Tura. Il lettore poi trova alcune cornici venete presso a cornici di scuola toscana, nel mio repertorio grafico (fig. 57, 58, 59, 60, 61), ed una leggiadra cornice dorata e dipinta (primi del XVI secolo), a una Vergine di Francesco Verla, io noto nel Museo Civico di Padova.

La cornice nella chiesa di S. Giobbe, decoroso ornamento ad un quadro del Giambellino, s'impone: essa ricorda le elargizioni artistiche del senatore Cristoforo Moro, doge nel 1462, a favore della chiesa di S. Giobbe; e potrebbe darsi che col quadro, sulla cui paternità definitiva sorsero alcune contestazioni, la attuale cornice fosse dono del nostro doge. Mancano i documenti sul quadro e sulla cornice; ma questa non si oppone all'epoca del Moro che appartiene al Quattrocento. Le sue colonne a candelabro sono profilate e ornate con sobria eleganza, la cornice supremamente architettonica ha ottime proporzioni, la base s'allarga ad un fregio nato dalla finezza, e il tutto dorato e avvivato da qualche punto di lacca cremisina e azzurro, seduce lo sguardo.

Alla scuola toscana, precisamente fiorentina, appartiene la cornice di noce nel Museo di Kensington, minuta, coronata da gracile sagomatura, e la cornice tonda del Museo artistico industriale di Berlino (Tav. XXV), che proclama un costume derivato, da' tondi ceramici dei della Robbia, il quale costume produsse vari « tondi » toscani, grandi occhi dipinti dal Botticelli, dal Lippi, ecc.: anzi la presente cornice coi

(1) Il noto Begno, unito al suo fratello Giacomo, fu autore d'una bella cornice destinata, nel Duomo di Mirandola, a un quadro di Giacomo Francia, coll'iscrizione: ALEXANDER. ET. IACOBVS. DE. BIGNIS. DE. NIMBRO. EX. BERGAMO.

(1) V. Melani, *Manuale di Pittura*, III ediz., tav. 81.

gruppi di frutta scolpiti nella larga fascia, sembra la copia letterale d'un tondo ceramico robbiano. Altre cornici toscane di tenue significato in questa Tavola, quadrangolari, aggiungo, a compiere una serie di saggi fiorentini i quali non valgono la cornice ornata in S. Francesco a Siena e, dall'arte dei Barili, materiata (fig. 62): ricordo inoltre una cornice, appartenente allo stesso gusto, ornamento d'un Cristo di Domenico Beccafumi nel Seminario Arcivescovile nella stessa città. Ambedue tali cornici, intagliate, appartengono ad un gruppo di lavori che eseguì, assicura il Della Valle (1), Antonio Barili a dipinti esistenti in case di famiglie senesi. Si cita una gentilissima composizione in casa Savini, di questo gruppo, destinata ad un quadro del Sodoma. Una cornice importante molto intagliata, dello stesso, in S. Maria degli Angeli a Siena (suburbio), orna una bella pala di Raffaello Carli, un di quei Raffaelli pittori fiorentini del Cinquecento (Raffaellino de' Capponi, Raffaello di Francesco Botticini, Raffaello Carli e Raffaello da Firenze, quest'ultimc tutt'uno col Carli) che ingenerarono discreta confusione in qualche scrittore d'arte.

Una cornice dello stesso Maestro, finissima, apparve all'Esposizione d'Arte Senese tenutasi al Burlington F. A. C. a Londra, nel 1904 (2): nè conviene andar più oltre, a Siena o a Firenze, se non vogliasi ricordare che Maestri insigni ivi eseguirono o disegnarono cornici. Essi sono: Baccio di Agnolo che eseguì la cornice alla tavola dipinta da Pietro Perugino per l'altar Maggiore di S. Maria Novella correndo il 1500 (fu dorata da Francesco di Niccolò detto Del Dolcemente); Clemente del Tasso qualche anno prima fe' una superba cornice a un dipinto di Filippo Lippi per la sala del Consiglio, in Palazzo Vecchio; e il Vasari disegnò cornici ai suoi quadri nella Badia di Camaldoli in Casentino (esco da Firenze) e a S. Agostino del Monte S. Savino che l'intagliatore Giuliano d'Agnolo eseguì.

Come i Barili a Siena così i Formigine a Bologna, scolpirono varie cornici: una di Andrea da Formigine orna la tavola del Francia a S. Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio; un' altra dello stesso circonda un dipinto di Girolamo da Carpi (1530) a S. Martino; due altre cornici scolpite dal Nostro vanta la chiesa della Misericordia (una cornice ragguardevole possiede a Bologna anche la chiesa di S. Spirito); e nella Pinacoteca appartiene ad Andrea da Formigine, la cornice di un bellissimo quadro del Francia. Al gusto formiginesco volgesi la cornice della ancòna di Lorenzo Costa (1492) che nella Cappella Baciocchi di S. Petronio, dice limpidamente le virtù di questo Maestro quasi ai danni della fama di Francesco Francia (1).

Fig. 60. — *Venezia.* Fregio interno della cornice nella chiesa di S. Giobbe.

(1) *Lettere Senesi*, vol. III, p. 330.
(2) *Arte* 1904, p. 270.

(1) Alla Madonna del Monte un miglio dalla di città Cesena (il tempio fu assegnato erroneamente al Bramante) si vedono tre belle cornici intagliate nel Rinascimento; la più importante dovette contenere — vuolsi — un nobilissimo dipinto di Francesco Francia, la *Presentazione* nella Galleria di Cesena, ora circondata da modesta cornice. Le misure della luce corrispondono al dipinto. Calzini, *Per un quadro del Francia* in *Rassegna bibl. dell'a. ital.* 1905 p. 5 e seg.

Nelle città non lontane da Bologna, indico una cornice tripartita nella chiesa di S. Biagio a Forlì, leggiadra, che racchiude un dipinto di quell'artista mediocre che fu Marco Palmezzano forlivese; e la ricca cornice pesante nella celebre Madonna della Scodella, vanto alla Pinacoteca di Parma. Tale cornice rimessa al quadro del Correggio a' nostri giorni, toglie un po' l'effetto alla pittura. Questo — dissi dapprincipio — avviene non infrequentemente nel Rinascimento, il quale non si accusa di aver sempre oltrepassato la misura: una cornice d'un quadro di S. Anna pochissimo noto, nella chiesa di S. Medardo ad Arcevia, semplice nella sua squisita sobrietà suona esempio efficace: (il quadro vuolsi di due pittori marchigiani cinquecenteschi: Pergentile e Venanzo di Camerino). Dai miei saggi esula la discrezione; ma io non posso alterare il vero.

La cornice quattrocentesca che racchiude la gran pala (1489) del lombardo Vincenzo Foppa e del nizzardo Ludovico Brea, nell'Oratorio di S. Maria di Castello a Savona, corrisponde ragionevolmente al suo scopo. Il dipinto assorbe l'attenzione di chi guarda; e se la cornice non va spoglia dal brutto vizio della ricchezza, danneggiando la pittura, accettiamo questa composizione nel timore del peggio.

Fig. 61. — *Londra.* Cornice toscana, da specchietto, nel Museo di Kensington.

Pochi artisti del Rinascimento ebbero un problema così complesso come quello di chi disegnò la cornice destinata alla pala del Foppa; e pochi, forse, si sarebbero tolti d'impaccio tanto bene quanto l'autore della cornice stessa; la quale, non fine negli ornati intagliati, è ingegnosa nell'assieme delle sue linee. Il Carotti la dichiarò « macchinosa » (1); se il Carotti fosse un artista non avrebbe arrischiato tale parola di spregio trattandosi della cornice che indico, la quale non pare disegnata dal Foppa e fu eseguita, credo, in Liguria.

(1) *La grande pala del Foppa* in *Arch. st. dell'A.*, 1895, p. 461.

La Lombardia non manca di cornici del Rinascimento a varî piani; ed esplorando luoghi meno visitati indico, ottimo esempio, una cornice cinquecentesca a tre piani con cimasa e tre partimenti in ogni piano, a parte la predella dipinta, esistente nella Parrocchiale della B. V. Annunciata a Breno presso Bellagio (Como) colla cornice pure a tre piani, nella Parrocchiale di Brienno (1508), corrispondente ad una composizione simile, in un'ancòna della Confraternita di Moltrasio (cito modelli pochissimo noti), evocante i primi tempi del secolo XVI (tali cornici a pilastrelli, ad archi, intagliatissime, hanno origine eguale); e indico, similmente, una elegante cornice a sei partimenti, goticizzante, benchè del 1503 (circonda un dipinto d'un Giovanni Quirico da Tortona colla data 1503) nella chiesa all'Ospedale di Vigevano, espressione di ricchezza e originalità.

Dico di qualche minuteria, avanti di pigliar terra, ad esplorare il vasto campo delle imposte: attaccapanni, soffietti, piedestalli, prospetti d'orologi, ecco una serie di soggetti lignei, ognuno dei quali ricco di modelli. Il lettore non può sceglier molto nei miei disegni, ma qualcosa trova; l'attaccapanni nel Museo Artistico di Milano è semplice (fig. 63): e poichè il sistema decorativo che lo ispira deve esser parso molto opportuno, su questo tema, con tenui varianti, si fabbricarono, nel Rinascimento, una quantità di attaccapanni facili a trovarsi in Lombardia, lavori di bottega, d'uso comune, non trascurabili.

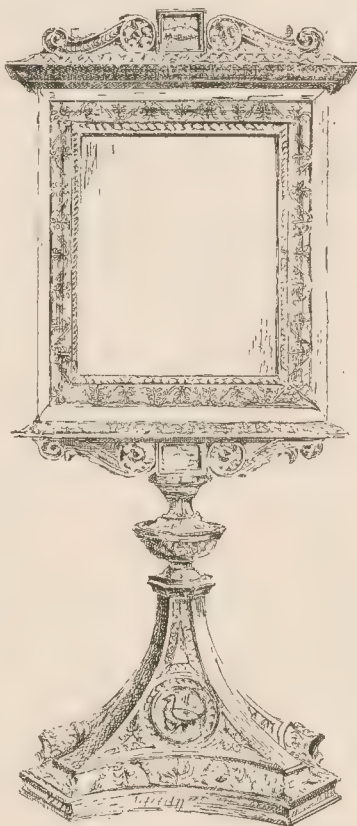
I soffietti furono oggetto di molte cure, a giudicare dai molti che ne avanzano e dall'arte nobile di alcuni di essi: i due che pubblico (fig. 64 e 65) appartengono a questa serie. Il soggetto decorativo si ispira sovente alla ragione d'essere dei soffietti. I miei modelli lo proclamano: e il Museo di Kensington, che possiede alcuni soffietti del Rinascimento italico,

ne vanta uno, superiore agli altri, per l'abbondanza dell'intaglio colla officina di Vulcano, circondato da immagini su un motivo di nubi le quali si incurvano nel perimetro del soffietto, che piglia una linea ondulata, nuova in cotali oggetti lignei: la officina di Vulcano si ripete in uno dei miei modelli.

Fig. 62. — *Siena*. Cornice toscana in S. Francesco.

Costumò, il Rinascimento, certi alti piedestalli lignei da busti o vasi o orologi e simili (fig. 66) che si trovano in Raccolte pubbliche e private: sono formati, quasi costantemente, da due alte tavole pendenti, intagliate, unite da un tirante; il piano è destinato a sostenere il busto, il vaso o l'orologio: e poichè le due tavole starebbero insieme poco bene se fossero congiunte solo dal tirante e dal piano, i lati dei piedestalli, non sono tutti vuoti: di solito fino a una certa altezza, sotto al piano di sostegno, una tavola li unisce, e quest'appendice di resistenza può essere ornata.

Disegnarono e scolpirono tali minuterie mobiliari, anche dei Maestri cospicui: il piedestallo per

globo celeste nella Raccolta di Disegni agli Uffizi ([fig. 67], Dis. 1587 cornice 90) appartiene a Benedetto da Pistoia (1478 ✝ poco dopo il 1556) detto arbitrariamente da Rovezzano.

Quanto ai prospetti da orologi, il legno vi si adattò in motivi architettonici con ornamenti e figure intagliate o metalliche, riportate sul fondo.

Le imposte furono lignee o bronzee e il ferro o il bronzo alle imposte lignee si accompagnò, materiale di forza e materiale decorativo: il Gotico vide le imposte toscane del Rinascimento, a quadrati circondati da file di chiodi colla testata circolare o poligonale: bastarono due superficie lignee sovrapposte, la anteriore liscia, la posteriore ispirata alla sobria bellezza di quadrati o rettangoli tenuamente sagomati, a creare imposte, robuste, geniali, opportune all'esterno degli edifici. Si vide soprattutto in Toscana: a Firenze e a Siena, dove il motivo dei chiodi ebbe applicazione perfino negli scuretti di finestra (Palazzo Strozzi: esistono ancora dei saggi). Sotto il portico degli Uffizi a Firenze trovansi alcuni modelli d'imposte corrispondenti al tema decorativo da me indicato; eccone due: a fig. 68 *a* e a Tav. XXVI (1) Giorgio Vasari ideatore e architetto del solennissimo edificio dal 1560 al 74, avrebbe ideato le imposte

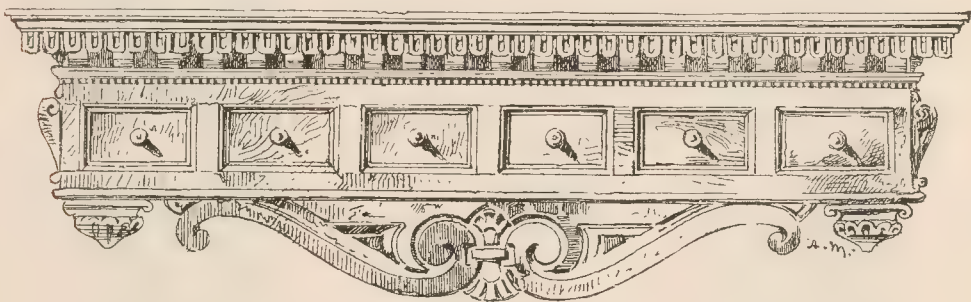



Fig. 63. — *Milano.* Attaccapanni, nel Museo Artistico Municipale.

da me riprodotte, una delle quali si raffina in dischi vagamente intagliati, producendo un contrasto, ben ideato, fra la finezza dell'intaglio e l'austerità dei chiodi. Il tipo dei quadrati o rettangoli con i dischi ed i rosoni, corrisponde al tema decorativo dei soffitti lignei; e la critica che può rivolgersi a simile imposte, deriva da questa somiglianza che accomuna, troppo strettamente, due cose le quali meno chiamano tale intima corrispondenza. Questa corrispondenza si ripete troppo anche dove Maestri insigni (il Vasari fu tra questi) disegnarono o scolpirono.

Dò un' altra imposta fiorentina il cui tipo equivale alle imposte note (fig. 68 *b*) ed equivale a una squisitissima imposta sotto il portico nel Cappellone dei Pazzi, nella stessa chiesa di S. Croce, alla quale appartiene il modello del mio disegno. In questa seconda imposta accortamente gli ornati delle formelle tonde staccano su un fondo punteggiato; lo che conferisce maggior spicco a queste formelle (fig. 69).

Le imposte interne generalmente ricevettero più insistente lavorìo di quelle esterne; e l'intaglio coll'intarsio associarono talora in armonie dolcissime. L'imposta di Giuliano da Maiano fatta in compagnia del Francione (1481) alla sala d'Udienza di Palazzo Vecchio a Firenze, dove la tarsia presenta Dante e il Petrarca, quegli colla *Divina Comedia* questi col *Canzoniere,* è un modello dei più nobili che l'arte toscana vanti: l'architettura appartiene a Benedetto da Maiano. Nè andiamo cercando le imposte scolpite da Leonardo e Clemente del Tasso nella chiesa di S. Pancrazio, dove i del Tasso, dopo il 1480, lavorarono un'opera lignea oggi dispersa; o le cose lignee, fra cui due imposte scolpite nel 1518 da Michele del Tasso a S. Salvi, una destinata al nuovo refettorio ed una ad una sala: chè presso Firenze Pistoia, offre un vigoroso modello d'imposte, all'ingresso principale del Battistero, fatica d'un Maestro di legname poco noto, Pier Francesco di Ventura (1522). Presso Pistoia, Lucca ricca d' opere lignee del Rinascimento ci chiama (Lucca con Pistoia tro-

(1) Questa imposta lignea venne adattata all'uscio ove si trova; e poichè l'uscio è più alto di quanto la imposta non era in origine, la parte superiore della imposta ricevette, quando si mise al posto, una piccola appendice.

vano ora un addentellato in Pietro di Domenico da Lucca [fior. nella prima metà del XV sec.] intagliatore e intarsiatore valente, che abitò la città di Cino Sinibuldi ove lavorò ed ebbe un figlio se tale realmente fu David da Pistoia: e Lucca ci chiama a mostrare le imposte sulla facciata del suo Duomo, eseguite da Masseo e Jacopo da Villa (1497), e ne invita ad ammirare l'opera di imposte nel Convento di S. Romano, intarsiate da quel fra' Antonio di Lunigiana discepolo di fra' Damiano da Bergamo, Maestro sapiente e condiscepolo a un fra' Bernardino, autore della bellissima imposta nella sagrestia di S. Domenico a Bologna, collocata al posto il 21 giugno 1533 (1).

Tale imposta, col farmi ricordare i del Sacca cremonesi, mi fa indicar la bella imposta di S. Sigismondo a Cremona, cominciata da Paolo del Sacca che a Bologna lavorò il coro di S. Giovanni in Monte, finita dal suo figliolo Giuseppe dopo il 1576, ultimo anno di M.° Paolo.

Cremona non va sguernita d'imposte decorose. Nel 1488 si ornò d'una imposta con bellissime sculture nel Palazzo del conte Galeazzo Sanseverino. Autore: un Cristoforo da Milano, il quale con Filippo da Cremona intagliò, elegantemente, la imposta alla porta nel Santuario delle Grazie a Brescia, incidendovi PHILIPPVS CREM. FECIT MCCCCLXXXX.

Parlavo di Lucca: e questa città vanta alcune altre imposte che occorre conoscere. Quella al Palazzo Orsetti nei suoi pannelli a croce, fuor di scala rispetto alla superficie d'ogni singolo pannello, devesi mostrare con premura (fig. 70), e parlavo anco di Siena; e, per poco Siena si nomini, il suo Antonio Barili sbuca. Costui fu facitore di imposte a Cristoforo Chigi nel suo Palazzo intorno al 1505; e varie imposte al Palazzo Pubblico intarsiate (ivi su disegno di Baldassarre Peruzzi, fece una gelosia l'intagliatore Lorenzo Donati nel 1534) si mostra: e ciò ricorda che, degno continuatore a Domenico di Nicolò, M.° Matteo suo discepolo eseguì la imposta alla Cancelleria di Palazzo (1428) come e' fece poi (1430) i sedili nella sala delle Balestre. E a Siena dall'interno escendo all'esterno, io trovo la sobria imposta, ingresso al Palazzo del Magnifico sul genere delle imposte fiorentine ornate da chiodi, la quale è tuttavia meno importante di una a Pienza.

Fra i Palazzi quattrocenteschi sorti in questa artistica città grazie a Pio II, nel Palazzo di cotal epoca del Cardinale di Pavia (Giac. Ammannati Piccolomini, oggi Newton) vedesi un portoncino di noce con sagomature, tre specchi, decorato a chiodi e mezzelune d'ottone, rosoni di ferro e campanella elegante e forte, che gli attuali proprietari del Palazzo conservano quasi reliquia d'arte. Ed hanno ragione; poichè trattasi d'un pezzo originale non d'un raffazzonamento.

Fig. 64. — *Milano*. Soffietto nel Museo Poldi-Pezzoli (parte posteriore).

Fig. 65. — *Londra*. Soffietto nel Museo di Kensington (parte anteriore).

Non abbandoniamo Siena e le sue vicinanze senza prima conoscere la imposta di Monte S. Savino (Arezzo) nella sala del Consiglio assegnata a frate Ange-

(1) Marchese, op. cit., lib. III, p. 261.

lico (?) (1) somigliantissima a quella della Biblioteca di Monteoliveto Maggiore (Siena) di fra' Giovanni da Verona e del 1503: quivi lo stile dell'intaglio vola a libertà maggiore che nella imposta che riproduco. (Tav. XXVII).

L'alto Maestro, richiamandomi nel Veneto, mi fa ricordare, a Padova, l'imposta lignea sotto il lungo portico dei Servi. Mai imposta di legno vidi più schiava di motivi lapidei. Essa è una porta intagliata dentro una imposta; cioè il motivo d'una porta scolpita in legno con tanto di trabeazione entro il vano dell'imposta. E il predetto motivo si circonda di quadrati con rosoni a toccare gli stipiti.

Fig. 66. — *Firenze.* Piedestallo da busto, in una Collezione privata.

Perugia, la città dei cori, s'impone colla magnifica imposta alla Sala del Cambio, onore di M.° Antonio di Bencivieni da Mercatello (1501); e si ricorda colle imposte di S. Maria di Monteluce (2). La imposta del Cambio, colle sue fini tarsie, fa' volgere il pensiero sul Palazzo Ducale d'Urbino; ma notiamo di passaggio le imposte alla porta binata nella chiesa inferiore di S. Fran. ad Assisi: autore Nicolò da Gubbio (1550 circa).

Baccio Pontelli, discepolo del Francione, sarebbe l'autore dei disegni e degli intarsi di cui vanno adorne le magnifiche imposte di cotal superba residenza ducale: e il Francione, che nel 1479 successe a Luciano Dellaurana, nei lavori del nostro Palazzo, deve avere avuto parte nei lavori di legname che ora interessano (1). Le imposte delicatissime d'Urbino, vogliono indicarsi: e chi ricorda la leggiadra porta della Guerra in cotal Palazzo, ricordi d'ora innanzi la imposta di queste porte, in cui l'intarsio dissociato dall'intaglio, entro pannelli rettangoli e nelle fascie di questi, si raffina in festoni, putti, aquile, cornucopie, mazzi di frutta, piccoli monumenti architettonici, statuari, amabili anche perchè ingenui. Nè devesi scordare la imposta che reca un Apollo ed una Pallade emersi dalla poesia botticelliana: tale imposta nella porta che conduce alla Sala del trono, sospinge a dire che questo punto del Palazzo si apre a godimento ineffabile, e s'indica all' amatore d'intarsi lignei, il quale nello stesso Palazzo può consolarsi visitando specialmente il Gabinetto del Duca (2).

Fig. 67. — *Firenze.* Piedestallo da globo celeste, nella Raccolta di Disegni agli Uffizi. (Da una riproduzione in facsimile).

A Roma, sulla via di Foligno, vedo nella chiesa di S. Agostino in quest'ultima città, una bella imposta del secolo XV d'ignoto autore, il cui stile ha qualche somiglianza con quello del coro di S. Maria Nuova a Perugia, di Paolo da Ascoli; forse potrebbe essere escita dalle medesime mani. A quadrati uguali, da cima in fondo, si circonda d'ampia fascia a giràli ed ogni quadrato reca un ornamento intagliato.

---

(1) L'attribuzione da nessuno documento viene sostenuta: leggesi in un libro di *Ricerche storico-biografiche di Monte S. Savino* a p. 165, pubblicato a Siena; nè io, che m' interessai a questo soggetto, seppi raccogliere alcuna notizia certa.

(2) Venceslao Moretti, che ai nostri giorni condusse il restauro di varî monumenti lignei (cori) di Perugia, ebbe l'incarico di restaurare le imposte della chiesa perugina di S. Maria in Monteluce, (sec. XVI), sobrie, circondate da un'arcata ionica, ornate in cima da due statue in piedi.

---

(1) *Arch. st. dell'A.*, p. 408; Calzini, *Urbino* ecc., p. 17, 43, 50, 146 e Budinich, op. cit.

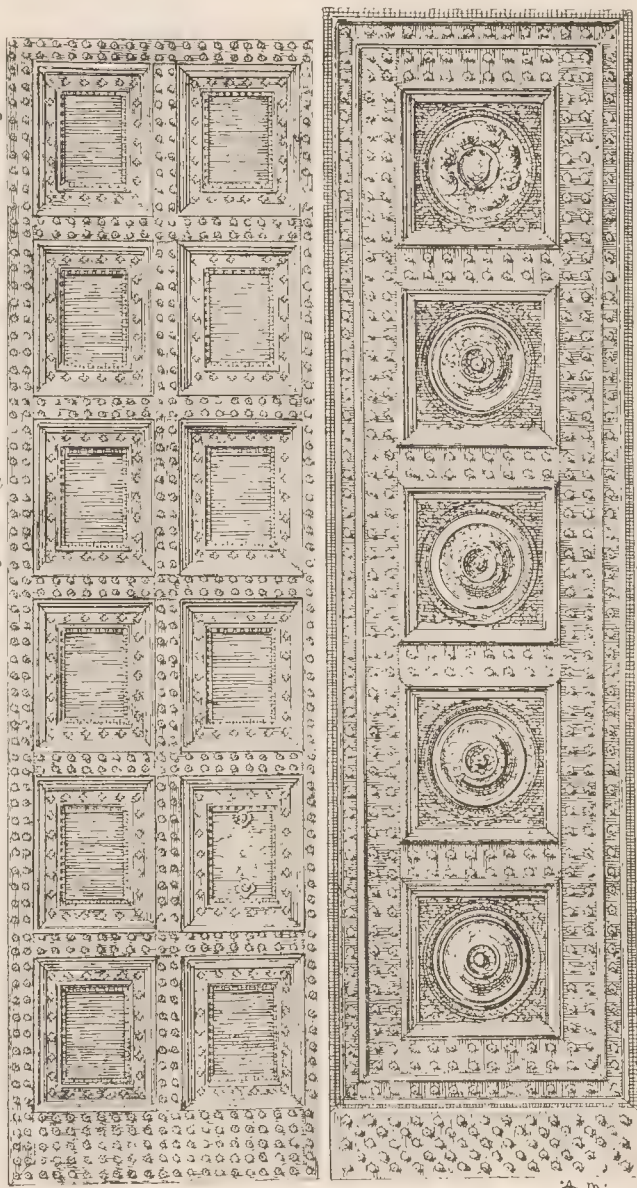
(2) Gherardi, *Dei lavori di tarsie che adornano il Palazzo dei Duchi d' Urbino*, Urbino, 1874. Su Bartolomeo di Paolo da Urbino intagliatore (1513), pubblicò alcuni documenti lo Scatassa su *Le Marche*, 1902.

Roma chiese sue imposte a Maestri d'ogni regione italica; e le sue più celebri del Rinascimento appartengono a fra' Giovanni da Verona e a Giovanni Barili.

Fig. 68. *Firenze.* Imposte sotto la Loggia degli Uffizi (Cf. la tav. XXVI)

Lasciando da un lato la imposta che fra' Antonio da Viterbo scolpì nel 1437 alla Basilica Vaticana. viva nel ricordo di descrizioni, copiosamente intagliata e intarsiata, dirò che il celebre fra' Giovanni da Verona. chiamato a Roma da Giulio II nel 1511. ricevette l'incarico d'ornamenti lignei per la famosa Camera della Segnatura, affrescata da Raffaello: panche, zoccoli, imposte e scuretti che fra' Giovanni lavorò con prospettive. Di tutto questo rimangono le imposte e gli scuretti soltanto. bastando ciò. tuttavia. a far conoscere il sapiente Maestro di tante opere che ebbero loro coronamento degno, in quelle a noi note di S. Maria in Organo a Verona. Si accompagna alla bellezza di tale imposte, la imposta di Giovanni Barili nella Camera dell'Incendio di Borgo: così, con questa, faccio conoscere le imposte più considerevoli del Vaticano. A scomparti grandi e piccoli, alternati, ognuno con pannello, ornamentale, quale dominato dallo stemma di Leone X, quale da imagine fantastica emergente in un motivo di giràli simmetrici, esse si ornano altresì con piccoli pannelli, da' putti in ginocchio presso un mascherone, con leoni guardantisi accosto a un vaso, da cui, come dal resto, se l'originalità esula. non si scompagna la virtù del Maestro (1).

Esiste in Casa Bagatti Valsecchi a Milano, una imposta che somiglia questa vaticana, essendo la più bella tra le imposte dei Bagatti i quali la acquistarono a Bologna. Essa ne conduce alla imposta nel Palazzo dei Conservatori, Sala degli Orazi e Curiazi (seconda metà del sec. XVI) ricca di sculture, da non confondersi con una imposta nella Sala dei Capitani, viva in episodi di storia romana, pregevole e posteriore.

Generalmente le imposte lignee accolgono più ornati che figure: le imagini intarsiate nelle imposte ducali d'Urbino sono eccezioni. ma non salgono all'importanza figurativa d'una imposta di noce nella chiesa di S. Vitale a Roma. Appartenente all'ultimo quarto del secolo XV, epoca di Sisto IV (1471–84), gli studiosi la ricordano meno di

(1) *Ornamento nell'Architettura* vol. II. tav. CXI *a*.

quanto dovrebbero. Consta di una intelaiatura quadripartita longitudinalmente e da vari rettangoli alternati, lunghi e stretti, entro cui si narrano, da scene popolose, alcuni fatti di storia sacra: si direbbe che la imposta fosse destinata al bronzo non al legno che la materiò in bassorilievi vivaci e pittoreschi. Si parlò, anni sono, di toglierla dal suo luogo attuale (interno del pronao) a metterla in un Museo. Le opere d'arte debbono restare il più possibile al posto che le vide nascere: i freddi raccoglitori di cose antiche, furono, pertanto, sopraffatti dalla fede contraria, e la imposta di S. Vitale restò a S. Vitale debitamente fortificata.

Fig. 69. — *Firenze.* Imposta nella porta di sagrestia in S. Croce (Fotografia Alinari, Firenze).

Napoli che ebbe artisti proprii, ma l'influsso toscano ricevette — si sa — in non piccola misura, possiede una quantità di imposte lignee del XV e del XVI secolo: e il nome di Giuliano da Maiano fu pronunciato come autore di una imposta interna di Castel Nuovo (C. N. vanta l' unica imposta bronzea posseduta da Napoli). Si nega oggi, invero, a Giuliano da Maiano, la paternità di tale imposta sobria e scolpita; ed il Bertaux pronuncia il nome d'un altro fiorentino, Domenico da Montemignano, che la imposta avrebbe eseguita con Pietro di Martino, il famoso artista lombardo, ma il lavoro ha grazia toscana. Nè io posso parlare, ad una ad una, sulle più belle imposte quattrocentesche che Napoli ricevette nei suoi edifici; p. es. in S. Angelo a Nilo (porta maggiore e minore soverchiamente architettonica), nell'Ospizio dell'Annunziata a rettangoli piccoli quadri e grandi rombi fioriti, al Palazzo Carafa Maddaloni, al Palazzo di Pianura nel vico Cinque Santi e di molte altre imposte. Così fra quelle citate scelgo le più caratteristiche che sono precisamente quelle indicate.

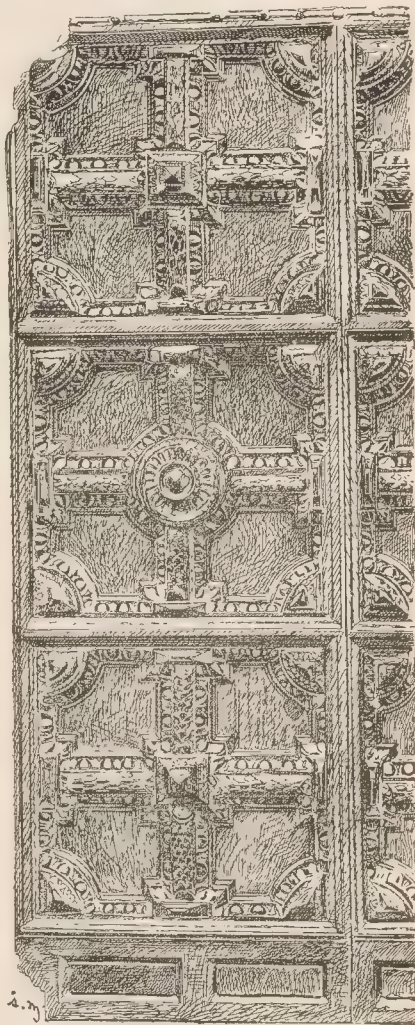



Fig. 70. — *Lucca.* Imposta nel Palazzo Orsetti (Fotografia Alinari, Firenze).

La graziosa ed originale porta di gusto toscano sulla facciata del Palazzo Carafa Maddaloni a Napoli, del 1465, si orna con imposta lignea singolare. Divisa a tre file di rettangoli, alla base, che avrebbe compreso due altre file di questi rettangoli, sguernita

d'ornamenti, s'allarga a pannelli scolpiti quali di gusto marcatamente classico, quali gotici, e alcuni stemmi dal profilo tagliuzzato come si veggono nel fregio della porta (sormontato da un pianetto in cui leggesi una iscrizione e l'anno summentovato) contribuiscono al gradito effetto di questo legno.

Vengo alla imposta nell'Ospizio dell'Annunziata la quale mette in evidenza un artista napoletano valoroso; quel Giovanni Merliano o Marigliano da Nola o Giovanni da Nola (Caserta † 1558) creduto autore del pulpito nel Duomo della sua città natale, il quale senza possedere una grande personalità, trattò scultura di legno e marmo, con distinzione. Michelangiolesco come sentenziò il Vasari, decoratore importante, con Girolamo da Santacroce, le sue opere hanno carattere decorativo, lo che favorisce la bellezza di Giovanni da Nola nel campo ligneo, che egli coltivò con assiduità essendo stato discepolo di M.° Pietro Belverte da Bergamo, con cui il Nostro si trovò a lavorare la imposta dell'Annunziata (1). La quale ci conduce all'imbocco del Cinquecento molto prodigo d'imposte a Napoli. Esse trovansi quasi esclusivamente in chiese: S. Maria delle Grazie a Caponapoli, S. Pietro ad Aram, S. Giacomo degli Spagnuoli, S. Eligio, Gesù delle Monache, S. Lorenzo Maggiore; e soprattutto S. Severino e Sossio deve visitarsi. Tale

Fig. 71. – *Milano.* Rosta nella casa Facchini di Mantova, nel Museo Artistico Municipale.

chiesa, facendoci ricordare il superbo coro scolpito da Benvenuto Tortelli di Brescia assistito da Bartolomeo Chiarini di Roma, rammenta le imposte fioritissime del coro medesimo (1560–7), le più cospicue di Napoli cinquecentesca. La stessa chiesa ricevette un'imposta vagamente scolpita con medaglioni intelaiati di quadri e rettangoli, entro cui si incurvano dei medaglioni: essa non va oltre la seconda metà del secolo XVI, essendo qualche poco anteriore ad un'altra imposta considerevole di Napoli, nella chiesa della Certosa di S. Martino, con medaglioni (2).

A Napoli si predilessero, a quanto pare, le imposte figurate e la ricchezza dell'intaglio si amò come ne attestano i modelli superstiti.

Lo scuoprire tendenze, il rivelare caratteristiche o accenti di scuola, sembra ufficio delicato; ed in un'opera generale, conviene attenersi a osservazioni compendiose: comunque il tener presente, studiando i lavori ornamentali, che la Toscana e la Lombardia ebbero, ciascuna influenza su vari punti d'Italia, è util sussidio alla scoperta di stili e scuole.

Torino col Piemonte che, nel Rinascimento, versando in condizioni calamitose, non potè offrire all'arte la vita che l'arte ricevè in altri luoghi d'Italia, accolse dalla Lombardia, oriundo di Porlezza, uno scultore e architetto cinquecentista (n. nel 1485 circa)

(1) « Il Merliano fu discepolo in lavoro di legname d'un M.° Pietro da Bergamo »: lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel da Napoli 20 marzo 1524, stampata dalla *Napoli Nobiliss.* vol. VII. Cfr. Filangieri, Op. cit. vol. II, p. 3 e Maresca di Serracapriola, op. cit. p. 52 e seg.

(2) Ceci, in *Napoli Nobilissima* a IV.

Matteo Sammicheli, cugino del grande Michele architetto veronese, il quale lavorò alacremente a Saluzzo, a Revello, a Casal Monferrato, a Torino e lavorò diverse porte marmoree di cui, vuolsi, egli stesso disegnò le imposte lignee, alcune benissimo ideate. Secondo uno studioso del nostro Mae-

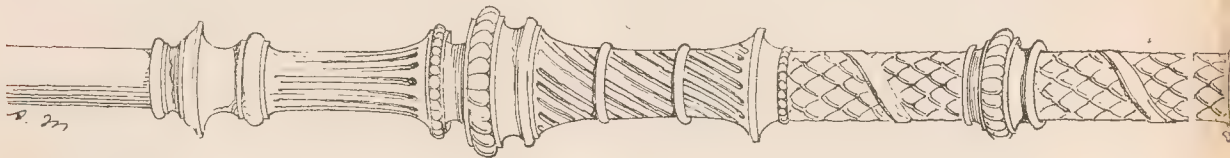



Fig. 72. — *Venezia.* Mazza del baldacchino nel quadro la Pro

stro, queste imposte sono quelle che chiudono una porta nella sala del Capitolo in S. Giovanni di Saluzzo (1525), una porta esterna della casa Cavassa e altre interne in questa stessa città (1), la porta della Collegiata di Revello (1534 ?), la porta della Parrocchiale di Villanova Solaro contrassegnata dalle lettere l. b. d. S. A. P. (2) e la porta della chiesa distrutta di S. Dorotea a Torino (1517) ora nel Museo Civico (3), che sarebbe stata intagliata da un italiano a miti rilievi (4 m. d'altezza). Le altre sono francesi

La imposta della Collegiata di Revello non può esser nata a un parto colle linee marmoree della porta come vorrebbesi; e volgendo lo sguardo sopra la quantità di imposte lignee, piemontesi, a me note, mi fermo sopra quella che le primeggia, esempio magnifico di lusso decorativo e di mano abile. Mi riferisco all'imposta che ornò il Castello di Lagnasco (Saluzzo) e il marchese D'Azeglio suo possessore, lasciò, morendo, (✝ 1890) al Museo Civico di Torino (4). Di modeste proporzioni, è arcuata, un po' lunghetta, con due pannelli ed una inquadratura a rettangoli e quadrati; intorno un cordone, di grosso rilievo, corre a marcar bene queste divisioni, ciascuna fiorita con bassorilievi ornamentali; e un bassorilievo a foglie o a figure, a stemmi o a testine, si svolge su tutta la superficie della imposta, non lasciando alcun luogo liscio Le sagome così sono intagliate, e tanto lavorìo di scarpello non pare esorbiti essendo equilibrato; ma la maniera degli ornamenti cade nel piatto, non vanta i rilievi vivi, e sembra di scuola francese. S'ignora pertanto chi ne fu l'intagliatore; egli viveva nel 1570, data della imposta di Lagnasco, stata ordinata da Benedetto Tapparelli, giudice al marchesato di Saluzzo (1). Nel Museo Civico di Torino un' altra imposta pregevole, cinquecentesca, già al Castello del Valentino, ha lo stesso gusto francese; e io addito un'altra imposta tolta dal Convento del Bosco presso Alessandria, a pannelli rettangoli con rosoni entro formelle ovali, intagliata con disinvoltura.

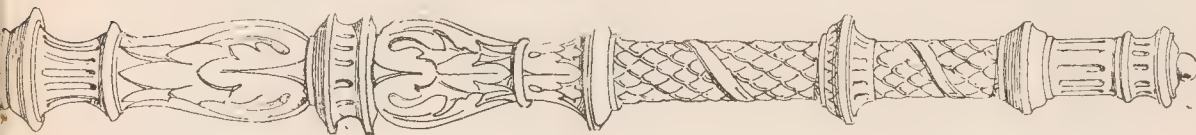
Colle imposte chiudo il paragrafo forse troppo lungo dei legni scolpiti o intarsiati corredandolo di altre illustrazioni (fig. 71, 72 e 73) alcune delle quali, come gli strumenti musicali della Galleria Estense di Modena, desteranno molta curiosità. L'arpa miniata (fig. 74) d'un artista ferrarese innominato ha la storia scura: trattasi di un lavoro leggiadro in ogni parte; perfino le chiavette che tengono le corde sono deliziosamente cesellate. Ma nessuno conosce la provenienza dell'arpa da me riprodotta, essendone muti anche gli Inventari. Il violoncello (fig. 75) invece è meglio conosciuto: esso fu scolpito da un Domenico Galli parmense (XVI sec.) ed ha il suo compagno in un violino: la esuberanza degli ornati, la loro fiacchezza tecnica proclamano il mediocre valore del nostro intagliatore, il Galli, conosciuto come musicista e compositore di musica.

Presso i due strumenti della Galleria Estense, ecco una chitarra (fig. 76) disegnata da Luca Penni artista noto al Vasari, detto Romano (n. circa 1500, fratello di Gianfrancesco, che lavorò a Roma con Raffaello) presente a Fontainebleau, al tempo del Rosso e del Primaticcio; e non accenno altro su questo soggetto.

Debbo rinunciare, chiudendo il paragrafo, alle bare dipinte a tempera da Maestri come il Sodoma, il Beccafumi, il Peruzzi, Girolamo del Pacchia (ne

(1) De-Vesme *Matteo Sammicheli* in *Arch. st. dell'Arte*, 1895, p. 274.
(2) Riprodotta dal Brayda in *Porte Piemontesi*, tav. V, VI, VII e XV.
(3) Riprodotta dal Brayda op. cit. tav. VIII. Rip. in B. Tav. IX, X e XI.
(4) Riprodotta dal Brayda op. cit. e più recentemente nel vol. cit. sopra il *Museo Civico di Torino* tav. 24.

(1) Quando avvenne in Liguria il terribile terremoto del 1887 molti edifici furono danneggiati: uno dei luoghi più colpiti, fu il borgo di Taggia, nel circondario di S. Remo, e qui, in quell'occasione, si poterono vedere delle imposte lignee intagliate, del XVI secolo, le quali vennero depositate, in un magazzino del Palazzo Ducale di Genova con alcuni soffitti della stessa provenienza.

vedo nella chiesa di S. Donato a Siena), del Gozzoli a Pisa, per il cui Duomo il Gozzoli stesso pitturò una bara nel 1482, essendo occupato nell'opera gigantesca del Camposanto (1468-85). E niente posso dir sul carro della Moneta eseguito a Firenze da Domenico e Marco del Tasso (i Maestri della Zecca lo

…essione della S. Croce di Gentile Bellini. nella Galleria.

mandavano fuori per la festa di S. Giovanni) dal Pontormo ornato con storie bellissime, espressione d'una forma e d'una costumanza d'arte, confermata da una portantina del Rinascimento, esposta alla Mostra di Arte abruzzese del 1905, il cui equivalente potrebbe vedersi, a così dire, negli avanzi di navi quattrocentesche, non molto ragguardevoli artisticamente, scoperte pochi anni sono nei lavori di bonifica tra Loreo e Donada, nel distretto d'Adria; e si vedrebbe nelle navi decorate con figure e animali di tutto tondo, disegno di Pierin del Vaga scultura di Giovambattista del Tasso. Il quale — non si scordi — trattò la figura sapientemente e, figurista ed ornatista, lavorò alcune poppe di galèe al principe Andrea Doria a Genova (1).

Finiamo il paragrafo in carrozza: le carrozze e i cocchi dànno maggior materia allo studioso dell'epoca barocca e roccocciò, epoca classica delle berline e delle portantine. Il lusso dei cocchi e delle carrozze doveva trasmodare nel XVI secolo se ne erano puniti gli eccessi dalle leggi: un editto di Bologna del 1556, proibiva l'oro e l'argento, i ricami e i disegni nei fornimenti per cavalli, nelle coperte delle carrozze e dei cocchi, l'intaglio e simili lavori rapportati nonchè le dorature. Similmente così determina un editto di Mantova press' a poco di questo stesso anno.

Conosco due cocchi intagliati senza grazia, appartenente al secolo XVI: uno fu di Ginevra Allighieri ultima discendente del Divino Poeta sposata nel 1549 al conte Marcantonio Serego di Verona: ha gli intagli d'oro i quali emergono su fondo azzurro e somiglia l'altro cocchio, senza colore, il quale fu d'Isabella Serego, moglie al conte Niccolò Valmarana vicentino (1548). Ambedue sono sormontati da vari semicircoli intagliati allo stesso modo della cassa.

La rarità più chè la ragione della bellezza so spinge a interessarsi di questi due legni cinquecenteschi i quali, fra i documenti reali sui mezzi di trasporto, sono dei più vetusti che possiede il nostro Paese. I due cocchi appartengono alla famiglia Serego degli Allighieri a Verona (1).

Noterò anche il carro del sabato santo che si tira ogni anno davanti S. Maria del Fiore a Firenze per servire a un curioso spettacolo pirotecnico: esso, pur non essendo un'opera d'arte di sommo merito, nel suo assieme dà l'idea d' un' opera di legname cinquecentesca non trascurabile. In origine era colorito e dorato, cogli stemmi de' Pazzi, conteneva pitture attribuite a Lodovico Cardi d.° il Cigoli (1559 †

(1) Il lettore penserà al Bucintoro, il grandioso bastimento aurato di Venezia, a remi, di cui le notizie vanno molto in là nel tempo. Così raccolse il Molmenti (*Storia di Venezia* ed. cit. p. 1, p. 230). La voce B. deriverebbe dal naviglio chiamato *lucio* o *luzo* da cui lucio in oro. Nel XV secolo un anonimo milanese ne parla così: « Io vidi el Buzintoro parato de Zandalle . . . cremesino » ed in stampa negli *Habiti* del Franco esso figura inciso in una pomposa festa veneziana dello sposalizio del mare. Un modello del B. (sec. XVIII) appartiene all'Arsenale di Venezia.

(1) Il Gozzadini tratta di questi due cocchi in una memoria intitolata *Dell'origine e dell'uso dei cocchi e di due veronesi in particolare* pubblicata negli *Atti e Mem. della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie della Romagna* serie I, anno II, 1886 ove sono riprodotti in incisione i cocchi veronesi, prima dati dal mio compianto amico G. Franco all'opera del Gailhabaud, *L'Architecture du V au XVII siècle.*

Le carrozze veronesi sono riprodotte anche in Belloni. La *Carrozza nella storia* Milano 1901 pag. 19, 20, 21. Lavoro di volgarizzamento molto modesto. Lo stesso B. notò sul libro di spese del cardinale Ippolito d'Este, che i cocchi si chiamano col nome di carrette ongaresche o carrette da cozo o da coze: e vuolsi che il nome di cocchio derivi dalla voce kotze nome d'un paese d'Ungheria oggi Kittsee fra la Leitha e il Danubio, sul confine austriaco ove sarebbero stati inventati i cocchi o carrozze sospese. (Gozzadini *Sull'origine e sull'uso dei cocchi* Bologna Monti 1861). Onde pare accertato che il cocchio, l'attuale carrozza sospesa, abbia avuto origine in Ungheria, nella metà del secolo XV. « Da principio i cocchi erano sospesi o mediante catene o » mediante cinghioni, e verso 1510 mediante archi di acciaio (molle); » ma siccome pel modo come erano fatte, queste molle, si rompevano » spesso, si tornò ai cinghioni; e coi successivi perfezionamenti di » nuovo agli archi ed alle molle ». (Belloni *La Carrozza*, ecc., pag. 19). Le carrette anteriori ai cocchi poggiavano sull' asse delle ruote la propria cassa. Cfr. anche Pagani *Le Carrozze* in *Vita Nuova* luglio agosto 1876 e Uzanne *La locomotion dans l'histoire* Parigi 1900.

La Marchesa Isabella della Corte di Mantova, 30 dicembre 1522, ringraziava suo fratello il Duca di Ferrara pel cocchio veramente bellissimo che le aveva mandato: e la Corte di Mantova chiedeva a Andrea Doria nel 1520 il Maestro delle sue « galee ». Bertolotti *Le Arti minori alla Corte di Mantova* pag. 180.

Fig. 73. — *Venezia.* Portatorcia nel quadro la Processione della S. Croce di Gentile Bellini, nella Galleria.

1613), ed ora passato da tante mani di legnaioli e verniciatori, il carro del sabato santo colorito d'una tinta marrone antipatica, fa deplorare molto le avvenute manomissioni.

Nè si può trattar il nostro soggetto senza evocare le superbe composizioni di Alberto Dürer il famoso pittore norimberghese (1471 † 1528), che imaginò i celebri carri di trionfo dell'imperatore Massimiliano I e dell'imperatore Carlo I, indice supremo del come potè crearsi un carro nel Rinascimento, coi finimenti dei cavalli ed ogni corredo di costumi solennissimi.

Fra le curiosità del Rinascimento potrò utilmente ricordare, evocando Maria Properzia de' Rossi scultrice bolognese (circa 1490 † 1530), la maestria di questa donna nella scultura microscopica, quasi emula al celebre Mirmecide da Mileto. « E certamente » osserva il Vasari, nella biografia di Properzia « era « un miracolo veder in un « nòcciolo così piccolo, tutta « la passione di Cristo fatta « con bellissimo intaglio, « con un'infinità di persone « oltre i crocifissori e gli « Apostoli ». Properzia riescì bene anche nell'intagliare le stampe, fu scultrice in marmo e fa spuntare sulle labbra, galantemente, i noti versi dell'Ariosto:

Le donne son venute in eccellenza
Di ciascun'arte ov'hanno posto cura.

L'arte microscopica che dà rinomanza a Maria Properzia de' Rossi, distinse pure quel Damiano Lercaro genovese che accennai nelle prime pagine di questo paragrafo. E qui non si vuol tacere la virtù di questo Maestro il quale, sovra nòccioli quando di prugna quando di pesca o ciliegia, scolpiva figure isolate o in gruppo. Il Lercaro ciò faceva a sua sodisfazione essendo un patrizio; e si distingue così dai Pietro Marracio, a cui pur accennai, dai Borzone, dai Delpini, dai Garibaldi liguri, non chè dai Forlani, i noti lucchesi che lavorarono tanto a Genova, veri professionisti nell'arte del legno.

Fig. 74. — *Modena.* Arpa « estense », nella Galleria Estense (Fotografia Alinari, Firenze).

L'Alizeri, togliendolo dagli Annali di Monsignor Giustiniani, « scrittore gravissimo e d'antica austerità », narra che il Lercaro scolpì, sur un piccolo nòcciolo, i santi Cristoforo, Giorgio e Michele; e il Soprani riferisce che lo stesso Maestro cavò dà un nocciòlo di pesca, i misteri della Passione (1). Il medesimo soggetto fu trattato, vedemmo, da Maria Properzia de Rossi; ma questa scultura in miniatura deve ancor meglio significare pazienza che gusto d'arte, sgobbo ancor meglio che genialità. Il gesto dello intagliatore non è libero dove i ferri lavorino superficie inverosimilmente piccole e dove l'estro non vola, l'arte rimane schiava.

(1) *Notizie dei professori di Disegno* cit. vol. VI, p. 25.

§ 3.

Lavori di metallo (1).

Ferro (2).

Il fabbro ferraio tenne più alto posto nel Medioevo che nel Rinascimento: in quest'epoca emergono i lavori di bronzo piuttosto che di ferro, benchè, nel XV e XVI secolo, i lavori materiati da quest'ultimo metallo vadano dai minuti oggetti agli oggetti solenni. Campanelle, portatorcie o torcieri, portabandiere, lanterne, bracciali di facciate, tuttociò costituisce un gruppo d'opere che creò il nostro fabbro ferraio, come il fabbro gotico avea creato. Nè accennai le opere ragguardevoli dei cancelli, delle inferrate e altri numerosi oggetti che ricevettero imagine dal nostro fabbro: dalle cassette di ferro ageminate, ai ferri da stirare (3) agli alari, al corredo di camini, alle bandelle d'imposte, ai picchiotti figuràti, alle forbici (4), ai coltelli incisi o cesellati, agli strumenti chirurgici, agli ornamenti di mobili, alle sedie, alle decorazioni a sbalzo, mascheroni, rosette, ai sigilli artisticamente rabescàti, ai letti arricciolati in volùte, alle roste smanianti in curve, ai caldàni o lavamani con fioriti sostegni, alle armi ed armature espressione estrema dell'arte nel ferro. E il ferro come il rame si battè in lamine sottili e si aperse all'arte su stampi, e si adoperò in cento casi: ornamento di bauli, cassoni, cofani, si dorò, talora si colorì, come nelle serrature, nelle chiavi, perfino nei cancelli o nelle armi, le quali offrono larga occasione di lavoro d'arte nel Rinascimento; e si accese inoltre al colore, il ferro, in policromie naturali o artificiali, combinandosi al rame, all'ottone, al bronzo anche all'oro in composizioni ancora di cofani, cancelli, alari, caldàni industriosamente lavorati, col martello, colla lima, col bulino, coll'acquaforte.

Fig. 75. — *Modena.* Violoncello « estense » nella, Galleria Estense (Fotografia Alinari, Firenze).

L'epoca dei mobili metallici non è invero quella che indago, ma pur non si esclude che si siano eseguiti dei tavolini e letti di ferro, come si ammette che si fabbricarono specialmente degli sgabelli in co-

(1) *Esposizione del* 1886. *Oggetti artistici di metallo,* Roma 1886. L'Esposizione conteneva molte, anzi troppe, armi e molte riproduzioni di cose antiche. Furono eseguite una serie di fotografie di oggetti esposti alla Mostra dei Metalli a Roma dal fotografo Montabone a Roma. Panzaurek *Kunstschmiede und Schlosserarbeiten des XIII bis XVIII Jahrhunderts. Aus den Sammlungen des Nordböhmischen Kunstgewerbemuseums in Reichenberg,* Lipsia, 1895. *Les Arts du Métal,* Parigi Collezione Quantin. Molte tavole in fotografia; un certo numero del Rinascimento.

(2) Bruning. *Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance* Lipsia. Il volumetto appartiene alle monografie citate d'Arte industriale (*Monographien des Kunstgewerbes*) che pubblica il Seemann a Lipsia. Molte fotoincisioni *Lavori in ferro battuto di pubblici e privati edifici di Vicenza.* Bergamo, 1905. A cura del Municipio di V. il quale dovrebbe spendere il denaro dei contribuenti in opere che valgono non in una raccolta di ferri come questa la quale, eccetto, qualche tavola, consta di modelli comunissimi. Alcune tavole hanno i titoli che si riferiscono ai monumenti architettonici di cui i ferri stessi sono una parte.

(3) Havard *Dictionnaire de l'Ameublement* cit. v. II, p. 529. Ferri da stirare del XVI sec.

(4) Grandi forbici in ferro dorato alla damaschina, lavoro italiano del secolo XVI nel Museo Civico a Torino.

tal metallo come lo sgabello riprodotto da una Raccolta fiorentina (fig. 77). Tali sgabelli ricevettero il guanciale come qui si vede a ridursi più comodi; e il rame, l'ottone, il bronzo servirono a colorire simili mobili. E poichè il ferro — dissi — meno si usò in ciò, esso si adoperò più nel corredo ornamentale delle facciata e de' cortili in campanelle, torcieri, portabandiere e lanterne, nei cancelli, nelle inferriate e nelle armi.

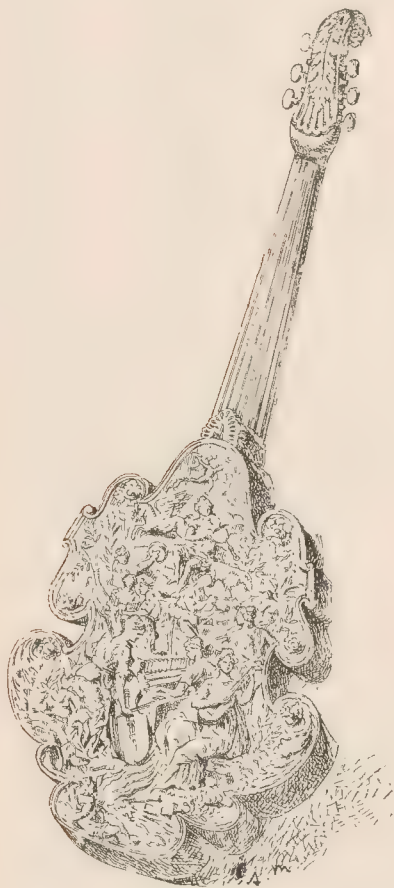



Fig. 76. — *Parigi*. Chitarra già nella Collezione Davillier.

Parlai, nel capitolo precedente (1), sull'abbondanza di ferri, campanelli, torcieri, portabandiere, lanterne onde vanno muniti i Palazzi antichi, specie di Toscana gotici o goticizzanti; e dichiarai che l'uso di questi ferri, nelle facciate e nei cortili, passa il recinto trecentesco, allargandosi al quattrocentesco, in misura che conforta chi ama l'arte del ferro. Il XV secolo quindi, più del secolo successivo, abbondò in cosiffatti oggetti pratici e decorativi, nati dal bisogno e carezzati dalla raffinatezza; ed il Cinquecento abbandonò, a poco a poco, le campanelle, i torcieri, i portabandiere, le lanterne, di cui offro alcuni modelli, anche cinquecenteschi, appartenenti alla ricca collezione di ferri regalati dal suo raccoglitore, Cesare Pace. al Museo industriale di Roma o appartenenti a Siena ed a Cortona. (Tav. XXVIII e fig. 78, 79).

Fig. 77. — *Firenze*. Sgabello in una Raccolta privata.

In questo gruppo l'arte potè sorridere maggiormente alle lanterne e ai portabandiere: ed io comincio dalla lanterna del Palazzo Riccardi attribuita al Caparra, la quale non vale le lanterne dei Palazzi Guadagni e Strozzi così descritte e esaltate dal Vasari: « Vedonsi in quelle lumiere « maravigliose le cornici, le colonne i capitelli e le « mensole saldate a ferro con meraviglioso magi- « sterio; nè mai ha lavorato moderno alcuno. di « ferro, macchine sì grandi e sì difficili, con tanta scienza e pratica »: esse furono, cogli altri ferramenti dei detti Palazzi, « da Niccolò Grosso Caparra, fabro fiorentino, con grandissima diligenza, lavorate (1).

Altrove disegnai le lanterne strozziane ((2) sono

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, p. 391.

(1) Vasari *Opere*, ed. Milanesi, vol IV, p. 445 7. Il Grosso si chiamò Caparra perchè non faceva a credenza e voleva la caparra ossia voleva essere pagato in parte avanti il lavoro. Il Vasari racconta de' fatti curiosi su questo abilissimo fabbro fiorentino. Sulla sua bottega egli teneva una insegna nella quale erano libri che ardevano, e il Caparra additava questi libri a coloro che chiedevano il tempo a pagare. « Io non posso, rispondeva il Maestro, i miei libri abbruciano e non possono più ricevere il nome dei debitori ». Una volta aveva avuto la caparra per due alari e ne consegnò uno solo, dichiarando di non consegnare il secondo se non dopo aver ricevuto i denari. I committenti erano i Capitani di Parte Guelfa. Bellissimo questo fatto e speriamo che sia vero: Lorenzo dei Medici andò dal Caparra ad ordinare dei ferri, e trovò il Caparra occupato in lavori di povera gente di cui, però, aveva intascata la caparra. Lorenzo voleva che il Maestro abbandonasse tale lavoro pel suo, ma il Caparra si rifiutò stimando i denari dei principi come quelli della povera gente.

(2) *Ornamento nell' Architettura* vol. II, fig. 359. Verso la fine del 1884 trovandomi a Firenze, raccolsi la voce che una delle splendide lanterne in ferro, ornamento agli angoli del Palazzo Strozzi, non fosse l'originale: difatti la lumiera stata tolta dal suo braccio, vi fu rimessa nei giorni di cui parlo e aveva un color diverso dall'altra.

due) che il Caparra eseguì avendone dato il modello Benedetto da Maiano, uno degli architetti al Palazzo che ricevette, ancora, l'opera del Cronaca a cui si diè la paternità delle stesse lanterne. In forma di tempietto poligonale, s'ornano di gigli e punte ed una base mensolata con un ferro orizzontale mensolato, sostiene la macchina che ripete il vizio dei mobili vincolati all'architettura lapidea, più di quanto la ragione consenta. Perciò, davanti le lanterne del Caparra, si pensa che gli entusiasmi che suscitano stanno fuor dal giusto diritto. Anzichè nelle colonnette, nelle trabeazioni e nelle basi delle lanterne strozziane, io veggo il ferro nei fusti a tortiglione e lo pregio nelle linguette ornamentali che ammorbidiscono la sagoma dell'agilissima lanterna nella Loggia del papa a Siena (fig. 80); e, seppur la austerità di questo materiale, sia falsata dalla grazia dei fiori e delle foglie, veggo ancora il ferro, nella lanterna cinquecentesca al Palazzo Boccella già Conti a Lucca (fig. 81), che nel 1906 dovevasi collocare sotto la Loggia di Piazza S. Michele; se le Autorità competenti lo avessero permesso.

Non dò una lanterna in ferro battuto, coeva alla precedente, di Giulio Serafini acquistata nel 1873 dal Museo Nazionale di Firenze, poichè molto nota. Ornamento al Palazzo Gualtiero in Orvieto, ha la forma di cornucopia, reca la inscrizione OPVS JULII SERAPHINI AQVILANI e esprime l'estremo sforzo a cui si obbligò il ferro da un Maestro superiore alla difficoltà dell'arte: essa lanterna, pertanto, è troppo un gingillo ad essere una opera di ferro. Comunque insegna, che le lanterne dalle forme più semplici in un solo braccio a tortiglione o tre o cinque e più bracci, o dalle lanterne castellane in lama di ferro, assorsero a superbe composizioni.

Fig. 78. — *Roma*. Ferri di facciate e cortili, nel Museo Artistico Industriale di Roma, Collezione Pace.

Scorrendo il materiale de' ferri battuti osservasi il tortiglione nelle lanterne o nei bracciàli da torcetto, congiunto ad occhio nei cancelli e nelle inferriate, con arida simmetria di mezzi; e candelabri, osservansi, con piatto tondo o poligonale in cima, sotto il bocciòlo con incisione rapida e semplificata d'arabeschi snodantisi, discreti, su' ferri. Chè il XV secolo usò, spesso, fregi incisi nella forma di X; e, vezzeggiando, lo stesso secolo incise delle testine all'estremità dei bracciàli come sa chi ha pratica di ferri antichi. Tutto questo non esula dalla proprietà del nostro materiale, nè viene oppugnato come uno sforzo al quale si sottopone il materiale stesso, ribelle alle carezze del pensiero e alle vaghezze della forma.

Eppure, anche nei cancelli che formano la maggior composizione del fabbro ferraio (a parte l'industre lavorìo delle armi e armature), il rispetto alla materia può addurre a geniali creazioni: vedasi il cancello nella Cappella Barbazza in S. Petronio di Bologna.

Avanti di discorrerne si osservi che la trama

La cosa fu smentita autorevolmente; e meglio così. I ferri del Palazzo Strozzi, oltre alle celebri lanterne, consistono in alcune grandi campanelle o bracci, con boccioli per le torcie; tuttociò si vede ancora.

antica, trecentesca, dei quadrilobi, in vari cancelli toscani e veneti (ricorda la cancellata al monumento di Cansignorio della Scala a Verona? [1]) si infuturò nel Rinascimento, ampliandosi e raffinandosi, forse, non a vantaggio del ferro. Nè sono pochi i cancelli o avanzi di cancelli materiati su questa trama, la quale forma una specie di larga maglia robusta, corrispondente all'ufficio suo: chè i pezzi sono tenuti assieme fortemente da anelli, dorati alcune volte, a dar maggior piacere estetico.

La Cappella Barbazza, dunque, nona a sinistra entrando in S. Petronio, riceve la sua importanza artistica soprattutto dal cancello che la chiude, semplice d'una semplicità che conquista gli intelletti delicati (fig. 82). Il cancello, tripartito, va tutto composto dall'incrocio, in diagonale, di ferri a tortiglione; la parte di mezzo, più piccola delle laterali, forma la porta del cancello arcuata e coronata da una grande baccelliera fiancheggiata da stemmi; su un architrave si ergono due fregi lignei, e il secondo che fa da cornice ornato di listelli a spira, ricevette la iscrizione:

ANDREE. BARBACIE. SICVLO. MAXIMO. VTRIVSQVE IVRIS MONARCE. ET EQVITE. AVRATO. HIC. MOLLITER. AGENTI. SVA. CONIVX D. MAGARITA. DE. PEPVLIS. ET PIA. IN. PARENTE. PROLES. HOC. OPVS. B. BENEMERITV. DICAVIT.

(1) *Arte nell'Industria,* vol. II fig. 373.

Fig. 79. — *Roma.* Ferri di facciate e cortili, nel Museo Artistico Industriale, Collezione Pace.

Un bel cordone di legno, arricchito da fiori e foglie in ferro, corona il delicato cancello bolognese. La cui età deve desumersi dall'epoca in cui fiorì Andrea Barbazza, un messinese (1399 † 1479) che sposò la bolognese Margherita Pepoli (ciò annuncia la iscrizione) morta poco dopo il marito. Una parte geniale del cancello consiste anche nella sua policromia di cui veggonsi tuttora le traccie; onde la naturale semplicità del cancello bolognese si accende di nova bellezza, grazie ai colori ivi tenuamente disposti.

Il cancello della Cappella Barbazza ha il suo corrispondente quattrocentesco, nella Cappella Bartolini Salimbeni, in S. Trinità a Firenze dipinta da Lorenzo Monaco: e, se come leggesi in qualche ricordo, questo cancello è eguale a quello non più esistente nella vicina Cappella Ardinghelli, si potrebbe ritenere che Manfredi di Franco da Pistoia, autore del cancello Ardinghelli, fosse ancora esecutore del cancello Bartolini Salimbeni.

La Basilica di S. Antonio a Padova possedette, anch'essa, un cancello quattrocentesco, di M.° Domenico fabbro che lo lavorò nel 1467-68; ma esso ebbe identica sorte del cancello Ardinghelli: ed io, cercando modelli, indico un fine, direi leggiadro, cancello piemontese (XV secolo) nel Museo Civico di Torino, sorvolando su altro che potrei dire su cotal soggetto e sulla differenza fra i cancelli quattrocenteschi e quelli cinquecenteschi. Nel XVI secolo l'ala dell'inspirazione si gonfia e l'amabilità del XV secolo scompare a dar posto all'abbondanza e al fasto; i giràli, allora, come sfere fantastiche, si avvolgono insistenti fra loro stessi, e si contorcono, si infogliano, si infiorano, e la gentilezza trae quivi

motivo a offendere l'austerità del ferro. Quello che dico sui cancelli va all'inferriate e ad ogni altro oggetto di ferro: una rosta lucchese esprime, con qualche timidezza, quanto io dico, con qualche energia; la rosta del Palazzo Brancoli Busdraghi (fig. 83 *a*). Essa deve assegnarsi al XV non al secolo seguente, come taluno ritenne (1) mentre la rosta nel Monastero delle Barbantine (fig. 83 *b*) trova, nella vita cinquecentesca, maggiori risonanze. Al XV secolo appartiene altresì la rosta nel Palazzo Orsetti, ancora a Lucca, sulla porta dal lato di levante, semplice ed originale, che si allontana dai tipi precedenti anche nel fregio, il quale gira in cima ad essa, e non si unifica ad altre roste, decoro all'antica città toscana, somiglianti quella del Palazzo Brancoli. Per questo ne volli la riproduzione in grande (Part).

Pochissimo conosciuta, d'artista innominato ma abruzzese, una cimasa in ferro battuto (metà del XVI sec.) nella Chiesa madre di Pescocostanzo, avrei disegnato se ne avessi avuto la fotografia da permettermene ragionevole riproduzione; chè questo ferro spigliatamente lavorato con giràli infogliati e figure e genietti, sembra destinato a far vieppiù pregiare l'arte in queste terre dell'Abruzzo state troppo dimenticate dagli storici (2).

I picchiotti offrirono largo modo di manifestazione alla versatilità dell'artista industriale (3) e il ferro, o più spesso il bronzo, attinsero motivi di bellezza da questo soggetto creato apposta, direbbesi, alle vaghezze della fantasia.

I mascheroni, i delfini, le sirene, perfino le lucertole (all'Esposizione d'Arte abruzzese a Chieti, nel 1905, un picchiotto in forma di lucertola alata [XV secolo] attirò l'attenzione dei visitatori [4]); i mostri d'ogni specie (Tav. XXX), i fiori, le fronde sedussero le immaginazioni; le quali, si videro, talora, quasi aggiogate, in fatto di picchiotti, al motivo d'un mascherone colla campanella in bocca, nel XV e XVI secolo, quasi *leitmotiv* del genere artistico su cui brevemente ora parlo. Tuttociò rappresenta il genere usuale, di bottega; nè può accusarsi di inopportunità

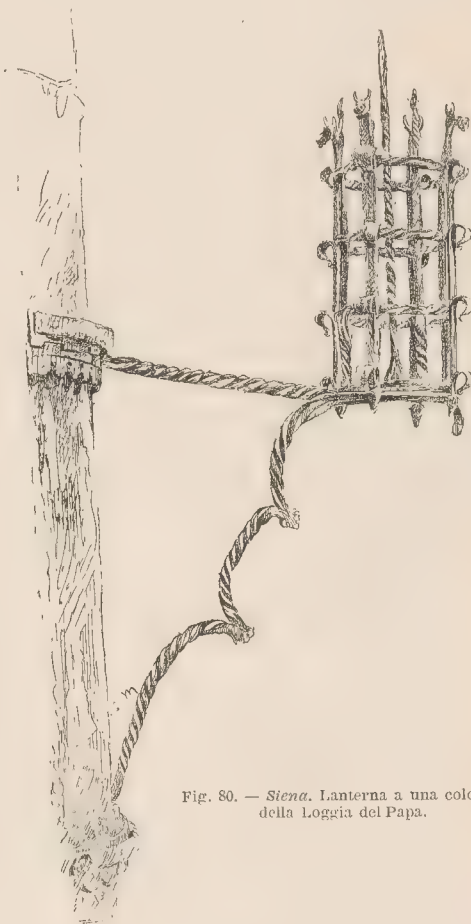



Fig. 80. — *Siena*. Lanterna a una colonna della Loggia del Papa.

cotal motivo, svolto anche da Maestri in opere cospicue, se l'espressione dell'oggetto al quale si applica deve esprimere la forza.

Pochi nomi di autori raccolsi: nella copiosa Raccolta di picchiotti, ferro e bronzo, posseduta a Milano da Giorgio Mylius, ricavai il nome di quattro soli artisti e nemmeno appartenenti al recinto attuale.

Riparlo dei picchiotti nel paragrafo dei bronzi.

Serrature, chiavi di ferro, maniglie ornate, lucchetti, bandelle e cerniere: qual campo enorme è

(1) Il Palazzo Boccella già Conti a Lucca noto a noi per la lanterna pubblicata, va ornato d'una rosta pressochè identica a questa del Brancoli Busdraghi.

(2) A Pescocostanzo vedesi la tettoia lignea d'una casa, con dei grifi sporgenti molto caratteristica: appartiene alla stess'epoca della cimasa.

(3) Grevembroch. *Raccolta di Bataori.* Fu fatta disegnare al fiammingo G. da Pietro Gradenigo nel 1758; contiene 45 esemplari tutti di Venezia. Ve n'è un'edizione moderna dell'Ongania. Balletti, *La Collezione Giorgio Mylius di battenti in ferro e in bronzo*, Milano, 1905 Consta di 300 pezzi riprodotti in tavole della Ditta Calzolari e Ferrario. Nevill Jackson *Old door knockers* in *the Connoisseur* Londra decembre 1906, molte illustrazioni di picchiotti, fra cui varî italiani del Museo di Monaco e di Cluny. Cfr. la bibliografia sotto al titolo picchiotti di bronzo.

(4) Appartiene alla Collezione di Cesare Pace; un abbruzzese, che fu accennato testè.

questo, fecondato da cento e cento esempi, in Raccolte publiche e private, in Musei esteri e nazionali a Cluny, al Kensington (bellissime Collezioni!) a Firenze nel Museo Nazionale (T.ª XXIX *a*) Collezione Carrand chiavi francesi (1), a Milano nel Museo Civico (T.ª XXIX *b*), Collezione Garovaglio). Draghi, sfingi, fusti a mo' di colonne doriche, corinzie concorsero all'arte nelle chiavi; e bandelle si foggiarono con gusto classico; e maniglie si ornarono con incisioni; e cerniere si arricchirono con vaghezza e così via.

Non mancano i motivi curiosi nella Collezione Garovaglio a Milano: una serratura del XVI secolo pare un monumento. Veneta è la più espressiva della Raccolta: si anima in un finissimo lavorìo dal fondo di foglie, volatili, figure, e leggiere volùte in rilievo da un lato; dall'altro la Resurrezione e Adamo ed Eva si allargano sulla superficie metallica, recandovi un profondo accento di pensiero e di fede.

Fig. 81. — *Lucca.* Lanterna nel Palazzo Boccella già Conti (Fotografia Alinari, Firenze).

(1) Una importante serie di chiavi del XVI. XVII e XVIII secolo, fa parte della Collezione Spitzer vol. II, *Emaux...*, *Serrurerie* tav. IV e V. Rosmunda Basetti alla Mostra d'Arte Senese nel 1904, aveva esposta una bella raccolta di chiavi, alcune del XVI secolo.

Il fuoco ispirò molte composizioni al fabbro ferraio: alari di ferro o bronzo a mo' di grifi, genietti innalzanti le faci, teste di leone dallo sguardo tragico, teste di montone, di fauno, e genietti con fulmini in mano: ecco un gruppo di motivi. Superbo alare, ferro cinquecentesco a Milano in Casa Borromeo di tre piani a bassorilievi figurativi, con putti e immagini fantastiche unite in circolo fra fiori e bocci in rilievo.

Il Rinascimento accanto agli alari di ferro o bronzo, vantava delle artistiche catene con o senza bracci giranti a sostegno della caldaia, con decorazioni incise o rapportate in rilievo: teste, fiori, ondine, bastoncini, rosette, festoncini, lastrine, stelle, spirali, baccelliere, il tutto adoperato con arte se l'autore è un artista.

Non parlo di molle, palette che il fabbro ferraio potè arricchire con temi d'arte, associando il ferro, come spesso avvenne, al rame, all'ottone, al bronzo (1) come si vede nel portafuoco, ferro (sec. XV) destinato alla funzione del carro a Firenze, il giorno del sabato santo, coronato da una colombina cinquecentesca di rame (fig. 84).

Il soggetto dei caldani o bracieri in ferro battuto, fu trattato sovente dai fabbri del Rinascimento: i quali, per solito, idearono tali caldani con foglie giràli, e volute in fantasie sottili e a tortiglione su treppiedi o sostegni aprendosi, in cima, al largo focone di rame. I sostegni non variano pei lavamani; e qui caldani e lavamani s'intrecciano (fig. 85, 86, e Tav. XXX) e si associano a portaceri, a candelieri, di ferro battuto con nodi sullo stelo e il piatto col bocciòlo in cima. Il Museo Civico di Torino contiene un gruppo di bei treppiedi (XV e XVI sec.) artisticamente martellati e di candelieri e portaceri che il curioso vedrà con piacere.

Con la data 20 settembre 1645, esiste la descrizione di una Raccolta composta da oggetti artistici appartenenti a un Rugini di Venezia; e, fra le cose riunite, il descrittore (2) nota un letto rivestito di cristallo di rocca e gemme valutato 16.000 corone; aggiunge il Nostro che, a quei tempi, i letti italiani erano quasi tutti in ferro perchè i lignei non si salvavano dagli insetti. Quest'affermazione dev'essere

(1) Notevole assieme cinquecentesco di alari, palette e molle (XVI secolo) in Havard *Dictionn. de l'Ameubl.* Vol. II, fig. 539.

(2) L'Evelyn (1619 † 1705) scrittore inglese che visitò l'Italia e scrisse un diario *The Diary of John Evelyn,* Londra 1870. p. 172.

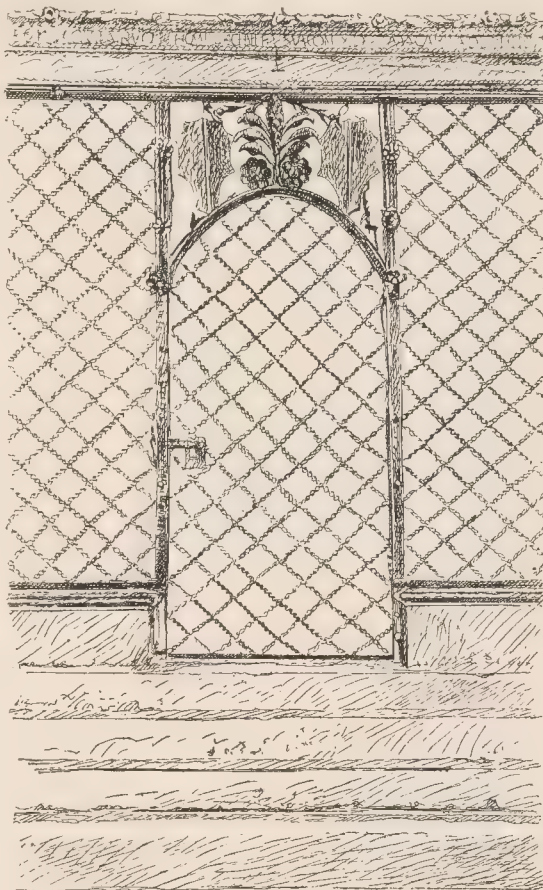
esagerata; ma il vero può emergere dall'esempio di Vittore Carpaccio nel quadro la Visione di S. Orsola; può emergere, dico, dal letto le cui colonne sembrano di ferro: e se il Carpaccio (1450 † 1541) ci reca molto di là dal 1645, sta che a quest'epoca i letti di ferro costumavano, e il loro uso traversò il secolo XVI. Così un recente studioso (1) indagando il nostro soggetto, indicò tre letti di ferro; quello (sono parole del mio A.) più conosciuto, e forse di tutti il meno elegante della Raccolta Lesecq des Tourelles a Parigi, quello venduto a Roma il 13 febbraio 1905 alla Galleria Giacomini (2) e quello della raccolta Peruzzi di Firenze (metà del secolo XVI). Il più bello e meno noto è quest'ultimo che il lettore, grazie alla bontà del signor Peruzzi de Medici, trova nel repertorio delle mie illustrazioni (fig. 87).

Il ferro ha quivi conosciuto lo sforzo di una eleganza ideale: così in giràli ed in fiori si fece flessuoso come la latta. E se questo letto, dagli alti trofei fioreali, dall'opulento ondeggìo di volute vestite d'acanto, animato di uccelli or calmi or in moto, circondato di rose, gigli e margherite, dice la ricchezza della famiglia alla quale appartenne, esso conferma altresì l'uso dei letti ornati, letti di ferro, in quest'età del Rinascimento che il ferro tormentò più spesso di quanto non l'abbia lavorato. Il letto della Raccolta fiorentina aperto ad ampie dimensioni (2,37 di lato, le colonne 3,58, la spalliera 2,15×1,76, il baldacchino sporgente 1,20) eseguito pei Falconcini di Volterra, ha la storia oscura.

Fig. 82. — *Bologna*. Cancello nella Cappella Barbazza, in S. Petronio.

Avanti di trattare le armi, accenno i bauletti o cofani di ferro o scrigni ferrati, incisi, dorati, dipinti, ageminati coll'oro, morsi dall'acquaforte in fiori, frutta, figure, animali, ornati geometrici, il tutto sostenuto per solito da quattro zampe leonine, coperto da incisioni lumeggiate coll'oro, con qualche parte ageminata nell'argento, fabbricazione italiana inesauribile del secolo XV e XVI. E Messina, aveva, pare, la specialità degli scrigni di ferro, stando a ciò che gli Inventari accennano, non infrequentemente, gli scrigni messinesi ferrati. Squisitissimo un cofanetto di ferro ageminato in oro, nella Raccolta Giangiacomo Trivulzio a Milano (XVI sec.).

Scendendo ad ogni minuterìa vale conoscere la immensa quantità di chiodi colla testa a rosa o a mascherone che produsse l'arte del ferro nel Rinascimento; la quale non lasciò senza bellezza neanche le carrucole dei pozzi, come attestano certi pozzi nella pace di cortili monastici: chè i Conventi poterono conservare tali oggetti piucchè ciò non si potesse ove la vita è fervida e bottegaia. E non importa rivolgersi a monasteri cospicui in cerca di modelli; talora Conventi modesti posseggono il pozzo, nel mezzo ai loro cortili, ornato di ferri artistici.

---

(1) De Medici *Rass. bibl.* 1905, p. 91 e seg. Cfr. anche Gardner, *Iron work*. Cit. Vol. II p. 22 e Havard. *Les Arts de l' Ameublement: la Serrurerie*, p. 144-45.

(2) *Catalogo degli oggetti d'arte e mobili artistici antichi*... di S. E, il Mse di S. Isidoro in Palermo ecc., Roma, 1905, p. 52, N 565, tav. IV.

Madrid. Celata da parata assegnata a Filippo il Bello, nell'Armeria.

HE armaioli vanta l'Italia del Rinascimento e che armi essa produsse! Elmi, corazze, cosciali, ginocchiere, manopole, cubitiere, guanti, golette materiò il ferro, ornando tuttociò di tenui rilievi e la nostra epoca, fiorita d'oggetti, die' forma a pugnali, mazze d'arme, spade, partigiane, lingue di bue, scudi, rotelle, speroni, tuttociò abbellendo di rabeschi, figure, fiori attingendo accenti di eleganza ad ogni fonte.

I lavori d'agemina o damaschinatura (1), i rilievi dorati o inargentati, i rabeschi sul ferro valsero, elemento d'arte cospicuo, alle arme e armature; e le gemme talora scintillarono, e gli smalti dolcemente coi nielli si accompagnarono alle gemme, e l'avorio, l'osso, il corno, l'ottone, pigliarono posto a tanta festa decorativa, in manichi di stili, in impugnature di spade, in balestre, in lingue di bue, in fiasche di polvere. E le armi non infrequentemente furono disegnate da nobilissimi Maestri: ne disegnò Leonardo (fig. 88); e giova conoscere il pensiero leonardesco in questa forma di attività (2). Io, poi, ricordo alcune armi ideate dal Vasari; ricordo un singolarissimo elmo in una metopa della Libreria del Sansovino a Venezia, digrignante la bocca ferina tratta dal motivo dell'apertura inferiore dell'elmo; ricordo, mostrandone qualche saggio più qua, il Pisanello, Francesco di Giorgio disegnatori di bocche da fuoco (il P, per Alfonso di Napoli), Aristotele Fioravante, persino Donatello che avrebbe ideato un'elsa da spada onde una prova esiste nel Museo d'artiglieria di Torino; e il Verrocchio, Antonio del Pollaiolo ricordo, che cesellarono degli elmi (uno pel duca d'Urbino). Ma quanto potrei ricordare, se ciò volessi (fig. 89); e volessi dire delle barde o armature da cavallo, solitamente di cuoio, che ricevettero pitture da Lazzaro Vasari, bisavolo di Giorgio, da Timoteo Viti, uno dei Maestri di Raffaello, da Gerolamo Genga urbinate, e volessi accennare le rotelle lignee pitturate come quella famosa di Gio. Maria della Rovere che Polidoro da Caravaggio colorì (1).

Milano fu la culla degli armaioli illustri: i Missaglia, i Negrolo, i Piccinino tennero alta la fabbricazione delle armi nella metropoli lombarda la quale ricorda pur, con ossequio, i quattrocenteschi Maestri d'arme Daniele da Castello (fioriva 1475 circa) milanese, i fratelli Francesco e Gabriello da Merate (fiorirono nel 1491) che vissero ad Arbois (Jura), e ricorda Gio. Antonio Biancardi lodatissimo dal Morigia (non si confonda con Lodovico), fabbricatore di corazze inventore di molti segreti della sua arte, Pietro Figino coevo ai Negrolo, Bartolomeo Piatti eccellente ageminatore, Francesco Pellizzone, Pirro Sironi di Gio. Antonio (fior. 1528), Bartolomeo Campi, (1500 † 73) Bernardo Civo, Bernardino Cantoni (1500) tutti cinquecenteschi, e Martino detto il Ghinello azziminista insuperabile che viene al Secento ed esula dalle presenti ricerche. Nè si scarta un Caremolo Mondrone o di Modrone, armaiolo milanese (fior. nel 1521) addetto alla Corte di Mantova quivi molto carezzato, grazie alla sua bravura ed onorato dall'imperatore Carlo V.

Il Morigia dà molte notizie sopra gli armaioli milanesi (2): altri s'interessarono nel tempo, a lumeggiare i principali Maestri della nostra arte (3), pri-

---

(1) Molte armi si videro all'Esposizione di oggetti artistici di metallo a Roma nel 1886. Cfr. il Catalogo cit. e consulti la Raccolta di nomi d'armaioli ivi compilata, le opere dei quali erano esposte. Lungo il paragrafo si citano vari libri; qui si ricordano le tre seguenti opere generali: Demmin, *Guide des Amateurs d'Armes et Armures anciennes*, Parigi, 1879. Calard, *Histoire des armes offensives et defensives en Italie*. Maindron, *Les Armes* Collezione Quantin. La letteratura sulle armi è vastissima.

(2) Leonardo, che volse la sue mente universale a ogni forma di arte e di scienza, fe' lo schizzo di alcune lancie da bandiere o da stendardo, io mi studiai di riprodurne fedelmente una parte dal Ravaisson Mollien, a mostrare la somma varietà del pensiero leonardesco. Allato di qualche lancia insignificante, qualche schizzo in cui l'agile imaginazione del grande Maestro genialmente si affermò, assai interessa. Non mancano, fra questi modelli quelli che accennano il motivo dei nodi, caro a Leonardo, e l'intreccio è usato con opportunità e discrezione. Cf. Ravaisson Mollien, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Parigi 1891 il R. M. dalla Biblioteca dell'Istituto di Francia trasse il disegno di altre armi. Leonardo diè il tipo d'una specie di scimitarra dentata con manico genialmente ideato, e il R. M. fe' conoscere il tipo di varie armi di L. Il Maestro disegnò, secondo il Lomazzo, a Gentile Borri, le varie posizioni d'un uomo a cavallo che colpisce un uomo a piedi o si difende, secondo la diversità delle armi, ed anche disegnò l'uomo a piedi che colpisce. Su ciò leggasi: *Leonardo da Vinci* del Müller-Walde, p. 184-97, 211 e seg. e il *Trattato* del Lomazzo lib. VI cap. XL.

(1) Riprodotta nel *Museo Civico di Torino* cit. tav. 45.

(2) *La Nobiltà di Milano*, Milano 1595.

(3) Gelli-Angelucci, *Guida del Raccoglitore e dell'Amatore d'Armi antiche*, Milano, 1900; Gelli, *Alcune notizie sui più celebrati Armaioli milanesi* in *Emporium* 1902 p. 124 e seg. e Gelli-Moretti. *Gli armaioli milanesi*. I *Missaglia* Milano, 1903. L'Angelucci [† 1891] fu scrittore battagliero eccellente filologo specie militare (lo sa chi compilò il vocabolario della Crusca nella nomenclatura militare) fu storico e molti lavori scrisse l'A. su fatti storici e artistici, concernenti il Piemonte e i Savoia; ma dove conseguì fama che uscì dai confini paesani, fu nell'illustrazione delle armi e armature; così sono molto considerati i

meggiata di Tommaso Missaglia († 1469) di Ello presso Lecco, di cui si hanno notizie sino dal 1430, tenuta al sommo grado dal figlio, M.° Antonio pure di Ello, che aperse bottega in via Spadari a Milano, e, armaiolo ducale, vide la sua fabbrica in auge a metà del secolo XV. Costui nel 1456, dalla Corte di Roma fu domandato di armature: ciò mostra che M.° Antonio Missaglia era ricercato anche fuor dallo Stato di Milano; anzi, i documenti mostrano che sino dalle parti di Catalogna e della Gallizia, il Nostro ricevette ordinazioni, e padre di due figli, essi pure armaioli, Cabrino e Giampietro, fu e rimase superiore a quanti nella sua famiglia lavorarono armi.

La famiglia Negrolo o Negroli di Ello appartiene al secolo XVI e la sua più antica memoria, oggi nota, va al 1513; due famiglie Negroli prima di detto secolo tennero il campo nobilmente nell'arte delle armi a Milano; e si parla, con sommo onore, di Filippo Negrolo (fior. nel 1561) il più valoroso armaiolo della famiglia di cui non è il capostipite, essendone Domenico (1510). Nè cito un Giacomo, un Giampaolo (1562), un Luigi Negrolo, parendomi che il curioso di notizie particolari possa agevolmente attingere alle fonti state indicate.

E cosa dire, sulla famiglia Piccinino la quale contribuì a portar Milano al culmine della fabbricazione d'armi in Europa? Fu Antonio († 1589), pare, il capostipite della famiglia e fabbricò specialmente le spade: due suoi figli Lucio e Federico (viv. ancora nel 1595) questi abilissimo nell'arte paterna di spadaio, quegli valente ageminatore, si condussero trionfalmente nella nostra fabbricazione, la quale ebbe

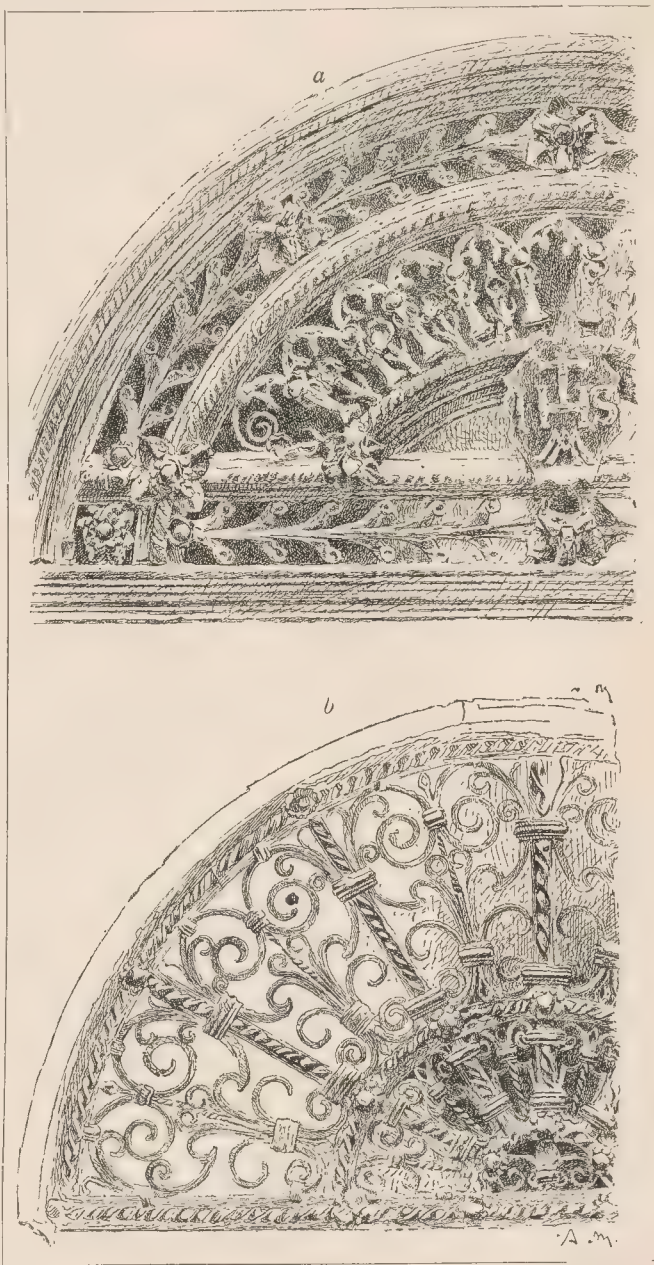



Fig. 83. — *Lucca*. Roste di porte:
a, nel Palazzo Brancoli Busdraghi; *b*, nel Monastero delle Barbantine.

suoi lessici militari, le sue memorie storiche sull'artiglieria da fuoco italiana, sugli schioppettieri milanesi, ecc. A'primi del 1902 nell'isolato fra le vie Orefici, Ratti, Spadari, facendosi delle demolizioni dovendosi epurare questo brutto quartiere nel centro di Milano, precisamente in corrispondenza di una cosiddetta « porta dell'Inferno » si scuoprì l'antica casa Missaglia della illustre famiglia che aveva fabbrica d'armi. La moderna casa, demolita, era sorta sul fondo dell'antica, la quale doveva esser più grande e se ne erano rinforzati i muri cuoprendo certe decorazioni che pervennero a noi in cattivo stato. I fanatici volevano rifabbricar la casa. O non basta la torre cosiddetta del Filarete alle menzogne artistiche di Milano?

altri cultori esimi (a parte il Cellini): Giambattista da Como balestriere (viveva ad Urbino nel 1484),

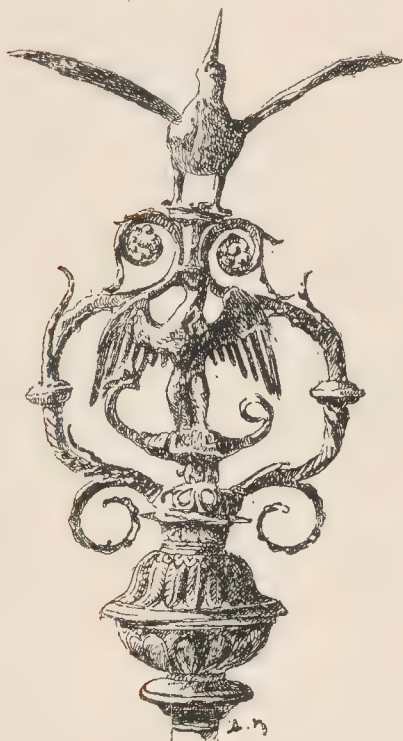



Fig. 84. — *Firenze.* Portafuoco di ferro con smalti, nella chiesa de' SS. Apostoli.

Sebastiano di M.° Antonio da Cremona « armarolo », M.° Piero da Milano, Giacomo di ser Giovanni da Como « spadario » (siamo al 1521-28) « magnanimo spadario » (1).

Fuor di Milano e di Lombardia, Venezia e il Veneto s'impongono a chi studia le armi e le armature e ne raccogliamo, tra i disegni, qualche insigne testimonianza; ancora, nel settentrione d'Italia, raccogliesi che un bolognese Anchise della Guaìna (fior. 1519) nobilmente esercitò l'arte che si studia alla Corte di Mantova, la quale si servì molto, all'epoca del Guaìna, di Lorenzo Colman (fior. nella prima metà del XVI sec.) armaiolo molto riputato.

Al di là dal settentrione d'Italia, qua e là si trovano dei fabbricatori d'armi cospicui: una bottega d'armaioli notevoli esisteva ad Urbino, nella seconda metà del secolo XVI, se si considera che gli armaioli Gallo ai quali apparteneva la bottega, occuparono cariche pubbliche nella città. Si accenna un Piermatteo, un Giampaolo, un Girolamo, un Francesco Gallo urbinati, sotto le date che corrono dal 1541 al 1574; ed Urbino die' parecchi armaioli cinquecenteschi: lo Scatassa presenta un certo numero di questi armaioli (1).

Un Bernardino da Carnago (ancora un milanese!) aveva fabbrica di armi in Napoli fin dal 1469 in società con Blasio da Vimercate: ciò esprimono le note cavate per conto del Filangieri da alcune schede

Fig. 85. — *Siena.* Treppiedi in S. Caterina (Fotografia Lombardi, Siena).

notarili. Cotal Bernardino non va confuso con Paolo da Carnago, altro armaiolo milanese il quale lavorava

(1) Scatassa in *Arte e Storia*, 1905, p. 123 24,

(1) Scatassa, *Armaioli in Urbino* in *Arte e Storia*, 1905, p. 122 e seg

a Napoli intorno la metà del secolo a cui il re Alfonso, considerati i suoi meriti e i servigi resi, concesse, il 15 settembre 1456, la franchiga « *a soluctione iurium dohanarum civitatis Neapolis* » dovuti « *racione ferri, azari loricarum armorum, fibrorum, clovorum et aliorum quorumcumque ad magisterium armorum necessariorum* (1). Indico altresì con interesse un M.° Andrea Ferrara (1567) le cui opere fecero tanta impressione a Walter Scoot che menzionò il Maestro nei suoi romanzi come il primo armaiolo d' Europa: costui deve aver occupato una ottima posizione. Bellunese, originario di Fonzaso, nel 1567, col fratello maggiore Giandonato fu capo alle celebri fucine di Giambattista Barcelloni a Fisterre presso Belluno (2). Ancora, nel Veneto, Vittore Camelio si offre inventore d'un « *novo modo de far arme* « *de doso zoe curazine, pectorali et* « *armadure.... le* « *quali stavano a* « *prova, et parangone de spada, pugnale, spedo, parte sana* (3) » Esemplificando, nel Veneto rammento un arciere nel « Martirio di S. Orsola » del Carpaccio, alla Galleria di Venezia, una delle più eleganti figure pitturate nel XV secolo: il costume, l'azione di questa figura va al sommo della grazia. E rammentando le eleganze del Perugino, nei vari S. Giorgio da lui dipinti parafrasando il S. Giorgio di Donatello, commento lietamente il mio soggetto. Ognuno può farsi idea d'una superba armatura cinquecentesca guardando l'elmo alato e il busto rigido del Magnifico Scipione, bassorilievo di scuola leonardesca nella Collezione di P. Rattier da taluno assegnato a Leonardo senza prove. Ivi la forma è scritta in ogni particolare (1).

Fig. 86. — *Venezia.* Caldano nel Museo Civico (Fotografia Alinari, Firenze).

Poichè è piacevole veder in azione le armi e le armature, soprattutto quest'ultime, a giudicar sulla bellezza di esse e a sentenziar sulla eleganza loro, unisco ai modelli indicati il S. Giorgio del Carpaccio, entro leggiadra armatura, nella chiesa omonima a Venezia ripetizione, con poche varianti, delle imagini carpaccesche nella Scuola degli Schiavoni, la energica imagine del Gattamelata di Donatello a Padova, quella di Pippo Spano di Andrea del Castagno a Firenze negli Uffizi, il S. Vittore del Sodoma a Siena nel Palazzo Pubblico, la formidabile

(1) Ceci, *Nuovi docum.*, ecc., in *Napoli. Nobiliss.*, 1900, p. 81. La nota degli armaioli della *Guida* Angelucci-Gelli manca di questi e altri nomi che io dò.

(2) Pellegrini, *Di un armaiuolo bellunese del sec. XVI* in (*Arch. Veneto*, v. X, p. 43.

(3) Supplica (1509) per privilegio di Vittore Camelio al Senato in *Boll. di arti, industrie e curiosità veneziane* 1877, I, p. 60.

(1) Müntz, *Léonard* Parigi 1899 tav. V.

imagine di Giuliano de' Medici scolpita da Michelangiolo nella tomba di S. Lorenzo (1), quella di Cosimo dei Medici ritrattata dal Bronzino agli Uffizi entro un'armatura raffinatissima, l'armatura che die' Leon Leoni alla sua vigorosa statua di Ferdinando Gonzaga a Guastalla, e le armature degli uomini d'arme, onde va fiorito in ogni guisa l'Arco trionfale d'Alfonso d'Aragona a Napoli.

Le armi milanesi furono riputate dunque per la solidità della materia e il garbo delle forme: ed ambite dai più celebri cavalieri, esse si videro contraffatte non raramente. Esistono alcune armi ed armature false del secolo XV colle marche dei Missaglia p. es: chè da questo secolo si costumarono le marche nelle armi, ma i falsificatori contraffecero armi e marche. Si assegnano specialmente alla Germania tali contraffatori: ne ebbe tuttavia anche la Francia più tardi (sec. XVI).

Fig. 87. — *Firenze.* Letto di ferro, nella Raccolta di R. Peruzzi de Medici (Fotografia comunicatami da R. Peruzzi de Medici).

Poichè Benvenuto Cellini fiorentino (1500 † 71) parla di lavori « in commesso » nel ferro e nell'acciaio, si attribuirono a lui una quantità di armi: il Maestro fiorentino sarebbe l'autore di due superbissime spade, una detta del conte di Lannoy nel Museo d'Artiglieria a Parigi, l'altra di Carlo V nella Collezione d'Ambras a Vienna. La prima venne portata a Parigi da Napoli; e la portò il generale Eblé che ne fu il donatore al Museo d'Artiglieria. Ignorasi su che base si fonda l' attribuzione al Cellini; contentiamoci di indicare il magnifico lavoro italiano cinquecentesco. La seconda spada quella di Vienna, vanta qualche risonanza nella prima; essa, meno popolata di figure, più ricca di svolazzi ha un pomo stupendo, e in ciò che concerne l'attribuzione non si è più certi di quanto non si sia della spada di Parigi. L'Arneth assegnò la spada di Vienna ad armaiolo milanese, precisamente ad Antonio Piccinino (1); la lama porta difatti il nome del celebre armaiolo il quale potrebbe avere

eseguito soltanto la lama e avere affidato a un orefice la sontuosa impugnatura. Ma a che orefice? In famiglia fiorì un cesellatore capace di lavorare squisitamente il metallo con figure e grottesche; costui fu un figlio di Antonio, Lucio; e questi potrebbe essere autore dell'impugnatura.

(1) Lo Steinmann, in un suo studio sopra le Tombe Medicee (Lipsia 1907) intende sconvolgere tutto il simbolismo delle Tombe, e nega che le statue dei duchi esprimano Giuliano e Lorenzo de' Medici; esse materierebbero la forza e la mestizia. Questa tesi ardita basa sull'ingegno dell'A. ,piùcchè sulla realta.

(1) *Denkschriften der Kaiserlichen Academie der Wissenschaften,* IX vol. Vienna.

Molte armi e armature attribuite al Cellini appartengono a Maestri milanesi (1).

Il Cellini usò incrostare le armi, e nella *Vita* discorre di pugnali i quali ricevettero da lui incrostazioni auree; però egli accenna raramente armi ed opere di ferro e acciaio; e i pezzi noti, celliniani, sono pochissimi. Il Maestro menziona anche degli anelli d'acciaio incrostati coll'oro; e parlando d'incrostazioni metalliche, si vanta superiore ai Turchi, poichè le sue incisioni sono più profonde ed il garbo del suo disegno più spigliato.

Del Cellini — stile, attività, opere — parlo trattando d' Oreficeria.

L'Ambrosiana di Milano conserva una superba sella di ferro sbalzato, con staffe relative, dorata con garbo pittorico, non totalmente, ed animata da figure muoventisi in scene dentro cartelle alquanto tagliuzzate o avvoltolate in ricci: opera del secolo XVI, qualcuno la dirà cellinesca con accenti tedeschi più del solito vistosi. Nè l'Ambrosiana manca d'oggetti di mano tedesca; anzi alcuni pezzi d'oreficeria alemanna stanno fra i cimeli di cotal Raccolta riordinata ai nostri giorni: (1907).

L'armatura equestre di Emanuele Filiberto (1528 † 80) è un pezzo famoso dell'Armeria di Torino: a bande alternativamente brunite e ornate, coi nodi di Casa Savoia, con figurine e foglie nere su fondi abbassati dall'acqua forte, graniti e dorati, l'armatura non si ammira nei suoi ornati che sono pochi, ma nella forma generale e nella esecuzione che è stupenda.

Notò l'Angelucci (1), che quest'armatura appartenne ad Emanuele Filiberto; n'è testimone il ritratto di lui in mezza figura assieme a quelli della duchessa Margherita di Francia e del figliuolo Carlo Emanuele I effigiato nell'armatura. La quale onora l'eminente armaiolo milanese Giovampaolo Negrolo: costui il 27 settembre 1561 mandava da Milano al duca tre armature, e il 25 del successivo novembre inviava due rotelle a compimento di due delle dette armature, una delle quali pel re di Francia e l'altra pel duca d'Orléans.

Questi fatti sussidiati da documenti nell'Archivio di Stato di Torino,

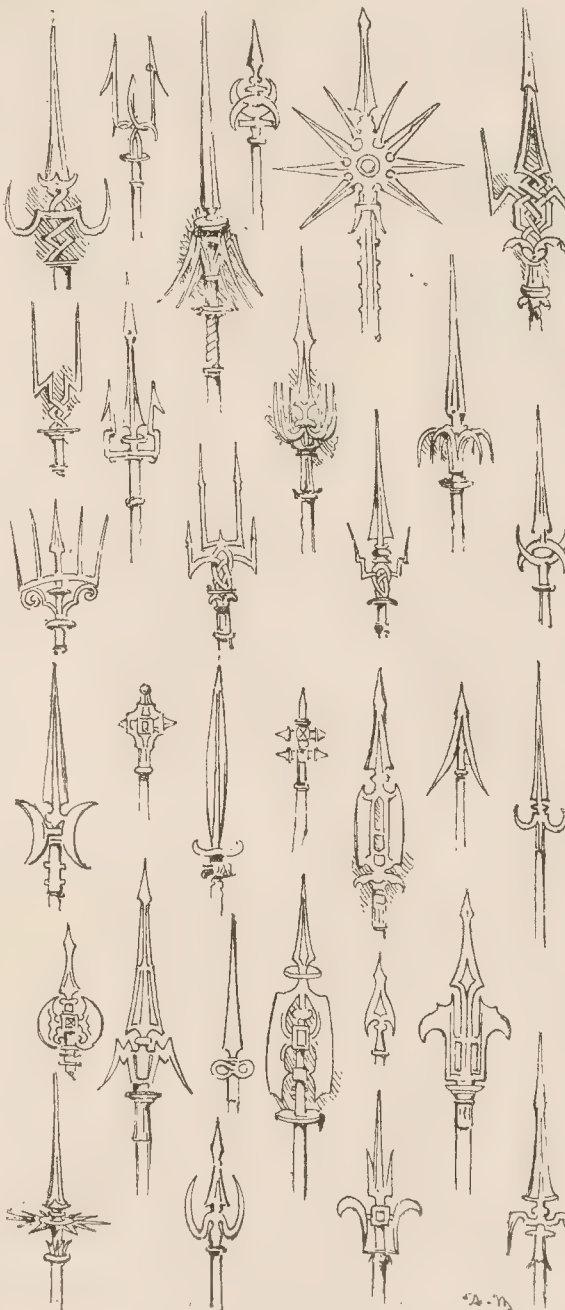



Fig. 88. — *Parigi*. Schizzi di lancie da bandiere e stendardi in un Ms. di Leonardo nella Biblioteca dell'Istituto.

(1) Fra le amenità mettesi l'attribuzione al Cellini, d'una impugnatura di spada fioritissima in vòlute, cartelle, testine, oro smaltato nel Museo di Cassel, tedesca, quanto può essere: si conserva nel Museo dal 1779 e fu riprodotta dal Plon, *Op. cit.*, tav. LXVI.

(1) *Le Armi del re*: in *Italia Artistica illustrata*, Roma, 1886, p. 10.

mettono in luce l'artista dell'armatura e il tempo in cui fu eseguita; perciò non ha ombra di vero la notizia stata divulgata, quando l'armatura venne esposta a Roma nel 1886 in occasione dell'Esposizione d'oggetti artistici di metallo, che essa fu indossata da Emanuele Filiberto alla battaglia di S. Quintino il 10 agosto 1557.

Emanuele Filiberto nella stessa Armeria ha un mirabile fucile che gli venne assegnato, fattura milanese, coperto di ceselli e intarsi, pezzo principesco al quale voglionsi unire, altro vanto alla Armeria di Torino, due else da spada e soprattutto una di spadone ageminato in argento con bassorilievi cinquecenteschi. Ed ecco un pezzo superbo, nel Museo Poldi Pezzoli, archibugio a ruota, canna scolpita e dorata, sbarra intarsiata, lavoro cinquecentesco con lotte di cavalli e cavalieri vivaci, audaci, spettacolosi. Cotal pezzo evoca il fucile predetto milanese, benchè il fucile sia ben più leggiadro, anche nella linea generale, del pezzo appartenente al Museo Poldi ove si vede, altro pezzo inestimabile cinquecentesco, un archibugio a ruota, avorio e madreperla, sceneggiato da caccie, figure e animali, correnti, volanti tra

Fig. 89. — Schizzi d'armi e marche di celebri armaiuoli del Rinascimento: 1, Falcione delle Guardie ducali di Mantova; 2, Falcione dei Farnesi e Duchi di Parma e Piacenza; 3, Falcione tedesco; 4, Partigiana; 5, Picca da sergente bombardiere; 6, Martello d'arme a becco di parrocchetto: 7, Martello d'arme; 8, Pugnale da duello; 9, Spada italiana; 10, *Claymore*; 11, Spada appartenuta a un Capitano di corazza; 12, Spada italiana; 13, Spada italiana (Antonio Piccinino); 14, Striscia; 15, Spiedo con ferro a quadrello; 16, Sperone a staffa; 17, Staffa in ferro; 18 e 19, Scarpa appuntata; 20, Marco di Antonio Missaglia; 12, dei fratelli di Merate; 22. di Antonio Piccinino; 23, di Federico Piccinino: 24, dei fratelli Negroli.

fiori e fronde. Quanta arte e sontuosità fra le armi di quest'epoca che il mondo onora!

Mazze ageminate in oro o oro e argento a Torino nell'Armeria, a Milano nel Poldi Pezzoli, squisiti pezzi grazie alla linea generale, grazie all'ornamento scolpito, ageminato e carezzato con ogni industria.

Spada a larga lama, lavorata a cesello ed ageminata in oro, insigne pezzo quattrocentesco nella Raccolta Annoni a Milano; ed ancora un magnifico archibugio a ruota montato in legno e intarsiato in avorio, cinquecentesco nel Museo Poldi, ove due spade, coll'impugnatura di ferro ageminata in argento, l'una colla coccia piegata sulla lama e su questa la data 1414, l'altra colla lama letterata (I. N. R. I.) sorprendono. Qui pure attrae e confonde un archibugio, con ricca montatura impiallacciata in avorio e madreperla, a figure e ornati (XVI sec.), coevo ad un archibugio a ruota colla canna scolpita e dorata, montato su sbarra intarsiata in avorio, rappresentante una battaglia: ed una testiera da cavallo, io rammento, con figure e foglie, ageminate in oro a sbalzo, bel lavoro cinquecentesco nell' Armeria di Torino, dove una spada milanese, lama di Antonio Piccinino, con coccie e trafori, il pomo e la guardia in ferro, tira a sè gli intelligenti, sedotti altresì da una striscia italiana, spada lunga e stretta da duello, cinquecentesca, coll' impugnatura formata da figure scolpite entro edicolette, finissima ageminatura, e da una lingua di bue, italiana del XV secolo, colla lama squisitissima divisa e suddivisa da minuti soggetti di figure nude, a tre a tre, candelabrine e leggiadri ornamenti, fondo a putti che sostengono un medaglione.

Nessuna Armeria rispettabile fa a meno di armi o armature milanesi: l' Armeria di Madrid celebre in tutto il mondo ne possiede (1): così si potrebbero offrire molti disegni, scegliendo tra i tesori riuniti a Madrid. Ma io purtroppo ne sono avaro. La superba celata di parata che forma la iniziale a questo paragrafo, si conserva nell'Armeria predetta ed è indubbiamente italiana del Cinquecento. Assegnata a Filippo il Bello occupa un posto luminosissimo nella celebre Raccolta. Pochi pezzi d' arme associano l'aspetto della forza alla finezza, come questa celata di cui s'ignora l'autore; il quale potrebbe essere milanese come quel Bernardo Cantoni armaiolo cinquecentesco citato, autore d'una brigantina, corsaletto di lamelle metalliche dell'imperatore Massimiliano, pezzo cospicuo nella nostra Armeria.

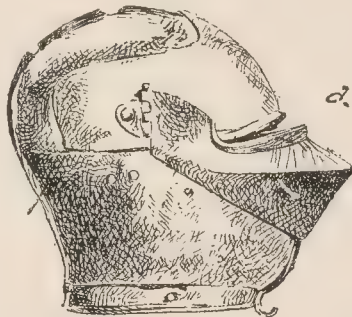



Fig. 90. - *Zurigo*. Celate nel Museo.

A Zurigo trovansi diverse armi italiane importanti; qualche opera di Antonio Missaglia (graziosa nella semplicità e robustezza sua, la celata a becco di passero che ho riprodotta [fig. 90 *a*]), qualche pezzo dei fratelli Francesco e Gabriello da Merate (la grandiosità di questa celata [fig. 90 *b*] non è inferiore a quella del Missaglia); e a Londra potei disegnare una elegantissima spada alla spagnola, la cui eleganza non può superarsi (fig. 91); — ed ecco il modello di spada nel Gattamelata giorgionesco agli Uffizi, assegnato al Gior-

(1) Maindron, *L'Armeria de Madrid* in *Gazette des Beaux Arts* 1895, pag. 203 e seg. Con varie illustrazioni. L'Armeria reale di Madrid a parlar preciso, non è un Museo d'armi, ma la Collezione d'armi dei re di Spagna. La sua origine sale ad alti tempi; essa data dall'imperatore Carlo V o, meglio, dal regno di Filippo II. Verso il 1564 questo re fece portare a Madrid le armi di suo padre, che erano a Valladolid e le riunì colle sue nell' edificio detto delle Scuderie reali, a primo piano. Esistono gl'Inventari scritti illustrati con vignette acquerellate, specie di cataloghi in folio molto utili per chi si accingesse ad uno studio sull' Armeria di Madrid; la quale soffrì un grave danno nel 1884, a motivo d'un furioso incendio che sciupò e distrusse bandiere, vesti, soggetti di selleria, specialmente tuttociò che non è di metallo. Dopo questo disastro le collezioni vennero riordinate, e nel 1894 collocate in un edificio situato sull'ala sinistra del Palazzo Reale. *Armeria Real de Madrid* gr. foglio con due tavole di marche Opera costosa; cfr. anche *Armeria Reale di Torino* 61 fotogr. gr. foglio ed *Armes et Armures anciens* 60 tav. Estratto dall' *Art pour tous*, in foglio Parigi, 1861-78.

gione più recentemeute dato a Gianfrancesco Carotto, il Correggio veronese, e la spada di Gastone de Foix superba scultura del Bambaia, nel Museo Artistico di Milano.

Duolmi di trascurare l'Armeria imperiale di Vienna, ricca d'armi milanesi, come l'elmo magnifico di Francesco Maria della Rovere, firmato da Filippo Negrolo e la spada dall'impugnatura sontuosa dianzi accennata, opera uscita dalla bottega de' Piccinino (1): così non dò la spada di Cesare Borgia, colla lama lavorata a figure, posseduta dal duca di Sermoneta a Roma e la sua impugnatura, un gioiello; come non dò la spada ed il pugnale di Alessandro Farnese (?) nel Museo di Napoli la cui impugnatura, che potrebbe assegnarsi a Lucio Piccinino, scintilla di turchese, ametiste, rubini (il pugnale ha il pomo d'onice, la divisa DVCES FIDVS ACHATES, la impugnatura d'agata, la lama damaschinata coll'oro); come non dò una superba spada, col fodero a grottesche d'un Angelino de Sutri, armaiolo quattrocentesco nel Museo Hohenzollern a Berlino (2) ed un magnifico scudo circolare di parata, ferro sbalzato nel Castello di Windsor, con damascature aurate e inargentate, pezzo principe assegnato al Cellini rivendicato ad artista milanese offerto, pare, da Francesco I a Enrico VIII nel 1520; nè dò la spada di onore offerta da Innocenzo VIII al « landgrave » di Hesse col fodero, opera insigne del 1490 nel Museo di Cassel che si onora di tale cimelio (3).

Il mio campo d'azione grafica fu soprattutto il Museo Nazionale di Firenze e la citata Collezione Ressman; e benchè l'Italia vanti alcune belle Collezioni d'armi e dei raccoglitori privati come a Milano il Poldi Pezzoli e il Bazzaro (la Francia vantava il famoso Spitzer [4]), sta che io non oblìi la Collezione che studiai con cura (5).

Il Museo Nazionale di Firenze, aveva ricevuto anni sono la splendida Raccolta Carrand, ed ebbe la fortuna di ereditare poi, dal Ressman, amico del Carrand ambasciatore del re d'Italia a Parigi, la Collezione d'armi che accenno la quale, lungi da estendersi in molti pezzi, preziosamente si riunisce in una serie di modelli molto pregevoli e rari (1).

Nella Collezione Ressman si avrebbe il modello o prototipo della « cinquedea », specie di lingua di bue veronese del secolo XV, col pomo e l'elsa in ferro, pezzo rarissimo; e vedesi una spada veneziana, del XV secolo, capolavoro di squisitezza, gioiello della Raccolta, alla quale non si può pensare se non coll'animo volto all'ammirazione (Tav. XXXI). Essa fu illustrata da Edmondo de Beaumont nella sua opera *Fleur des belles épées* (1), ove si impara che la nostra spada fu portata in Italia, dopo l'ultima campagna francese in Lombardia, da un ufficiale che morì a Versailles, fu venduta all'asta con un certo numero di cose volgari e pagata 100 lire a un mercante d'armi parigino, il quale la cedette al Carrand per 10.000; dal Carrand poi venne in possesso del Ressman che la lasciò, colla sua Collezione, al Museo Nazionale di Firenze.

Il mio disegno è sufficentemente chiaro perchè debba insistere sulla bellezza della spada riprodotta, il cui carattere orientale s'impone; il carattere che l'arte di Venezia conservò nel tempo.

L'arte veneta viene rappresentata nella Collezione anche da una lingua di bove cinquecentesca, con la impugnatura d'avorio, rose bronzee a filetti intrecciati, la leggenda ai lati del codolo MELIVS. EST. VICINVS. QVAM,

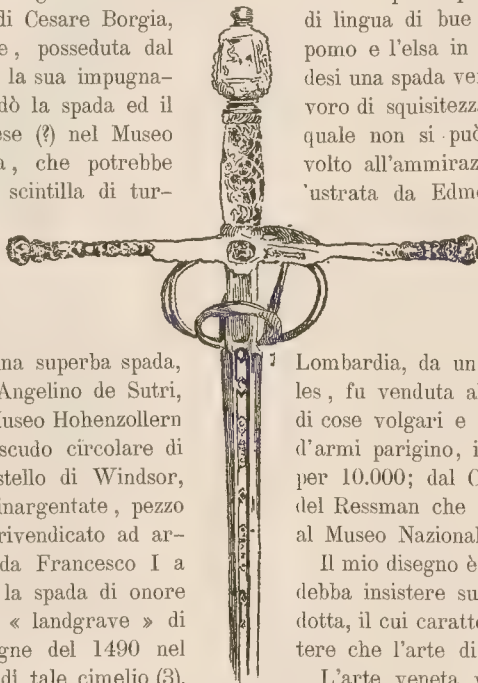



Fig. 91. — *Londra*. Spada d'acciaio spagnola (Toledo) nel Museo di Kensington (Da uno schizzo fatto sul vero).

(1) A Vienna figurano magnificamente due intiere armature del milanese Tommaso Missaglia.

(2) Müntz. Op. cit. vol. II, pag. 242 e 43; v'è la incisione del fodero nella stessa opera, stesso volume, V. anco la spada di Cesare Borgia p. 10.

(3) La descrizione di questa mirabile arme illustrata da vignette la legga nel Müntz, op. cit. vol. I, p. 692 e seg.

(4) Veda la bella Collezione d'armi e armature dello Spitzer nel Cat. più volte cit. V. II. Ricchissima d'armi del Rinascimento.

(5) Supino, *La Collezione Ressman nel R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma, 1902, con alcune tavole dove si vedono ben riprodotti alcuni fra i più bei pezzi della Collezione. È l'estratto dello stesso studio pubblicato dal S. in *Gall. Nat. ital.*, Roma, 1902, vol. V. A Siena, possiede una magnifica armatura cinquecentesca ageminata d'oro con ornati a bulino, la signora Franchi-Mussini. Appartiene a scuola milanese.

(1) Il Museo Nazionale di Firenze, fuor dalla Collezione Ressman, contiene una Raccolta di armi non numerosa come era in antico. In antico quello che oggi si vede al Museo Nazionale, trovavasi agli Uffizi; e gran parte andò disperso in vendite di nulla tenendosi conto, nemmeno del valore storico dei pezzi. Perciò la attuale Raccolta è l'ultimo residuo di una pregevole e ricca armeria accresciuta nel 1865 da un certo numero di armi, le quali trovavansi nella Guardaroba del Palazzo Vecchio. Campani, *Guida per il visitatore del Museo Naz.* Firenze, 1884. Nello stesso Museo Nazionale devesi ammirare una celata veneziana coperta di velluto rosso con rapporti di foglie, mascheroni dorati, sormontata da una mezza testa di leone, che forma cimiero con chiodi d'argento, ferro e bronzo dorato: Pezzo stupendo!

(2) Parigi 1885.

FRATERPRO, e la lama niellata d'oro con figure di soggetto allegorico e ornamentale. Essa qui figura con una bellissima daga italiana coeva, graziosa, nel pomo stellato, l'elsa sottile, ripiegata, la lama niellata con due personaggi entro una formella di gusto orientale, con gli ornamenti che la circondano e lo stemma della famiglia Orsini, sopra i detti personaggi, che potrebbe aprire la via e conoscere l'origine della daga. Senza entrare in particolari sulla sciabola ressmaniana, di cui non disegnai l'impugnatura, francese, la quale Enrico II donò al suo buffone Enrico de Coville o sulle daghe che seguono una italiana, l'altra spagnola ([fig. 92] primi del XVI secolo ambedue), richiamo l'attenzione sopra i disegni di bombarde (fig. 93) o bocche da fuoco (fig. 94), quelle disegnate nel 1449 dal Pisanello, queste da Francesco di Giorgio Martini: (furono indicati tali Maestri, come disegnatori d'armi [1]). Quanti modellatori si chiamarono in questi tempi alle artiglierie dei vari staterelli italici! Bisogna visitare i Musei e gli Arsenali. E spesso i « pezzi » sono firmàti. Un Adriano di Giovanni de' Maestri fiorentino scultore e fonditore (fine del XV secolo) il Milanesi lo presentò scultore e fonditore d'artiglierie; un M.° Agostino di Piacenza (fior. nel 1461-62) *magister et fabricator bombardarum* al servizio di Pio II, fuse una bombarda chiamata Silvia in onore a Enea Silvio Piccolomini; Lorenzo Cavaloro di Giovanni (viv. nel 1495), « Maestro di getto » alla fabbricazione delle bombarde per la Repubblica di Firenze vien citato dall' Angelucci; una famiglia degli Albergeti o Alberghetti « Maestri gittatori d'artiglieria » a Ferrara e a Venezia (XV e XVI secolo e seg.) si indica nelle antiche carte; e il Gasperoni nella sua *Artiglieria veneziana* cita dei cannoni bravamente ornati da due eccellenti cesellatori, Niccola de' Conti figlio di Marco ambedue artisti veneziani, Maestri all'artiglieria della Serenissima. E Genova occupa il suo posto qui: essa, nel XVI secolo, carezzò una quantità di gittatori, specialmente i Merelli e i Gioardi genovesi. I Gioardi formano una lunga progenie di addetti al nostro esercizio, e i Cabotti savonesi ed il genovese Paolo Bosio, fuse al Kremlino di Mosca il « Trapusca » detto il re dei cannoni.

Fig. 92. — *Firenze.* Sciabola a scimitarra (parte superiore) nel Museo Nazionale, Collezione Ressman (Fotografia Alinari, Firenze).

Il ferro si confonde ora col bronzo, e la mia scarsa fedeltà al titolo del paragrafo, sarà scusata dal lettore. Il quale vorrà meco osservare la finezza del leggiadrissimo sperone che conserva il Museo Nazionale di Firenze (fig. 95), possessore di vari speroni che vanno dal XII al XVII secolo. Lo sperone risalirebbe un poco più là del XV secolo, ma la forma sua si adattò anche al XV e XVI secolo; ed io indico soprattutto i due scudi della tav. XXXII. Uno di essi venne attribuito al Cellini ma forse cotal lavoro uscì da mano milanese. Cinquecentesco, in ferro sbalzato cesellato e damaschinato, vanto dell'Armeria reale di Torino, il Cellini ripeto non lo cesellò. La storia di Giugurta, empie i partimenti dello scudo, nell'ellisse centrale il plastico effigiò l' ultimo attacco dell'armata romana, e la foga tragica di questa scena impressiona profondamente. Negli altri luoghi, come il mio disegno precisa, si veggono alcune scene secondarie e varie iscrizioni commentano l'opera. La iscrizione della scena maggiore dice:

ROMANVS CONSVL NVMIDAM CERTAMINE TANDEM. ANCIPITIVIN CIT. REX PARTIM

Fig. 93. — Disegni di bombarde.

(1) Rocchi, *Le Artiglierie italiane del Rinascimento* Roma 1889.

FRAVDE SVORVM PARTIM ARMIS CAPITVR.
ROMANAM DVCTVS IN VRBEM VINCLA SIBI
MORTEMQVE PARIT MARIOQVE TRIVMPHVM.

Il G, della voce GAEDIS, nella piccola istoria inferiore, va separato un poco dall'Æ, e l'oro non vi brilla come nelle altre lettere di ogni iscrizione dello scudo. Potrebbe essere la iniziale dell'Autore.

I campi fuor dalla storia, sono scolpiti con figure di schiavi e motivi ornamentali, e lo stile tondeggia mancando d'energia. Strana l' idea di effiggiare gli schiavi, elemento decorativo, molto più grandi delle altre figure, elemento capitale (1).

Fig. 94. — Disegni di bombarde.

L'altro scudo della tavola (tav. XXXII *b*), sorprendente pezzo in ferro sbalzato e cesellato nell'Armeria di Madrid, uscì da mano milanese. Un testone che spaventa — sembra la testa d'un satiro — occupa il luogo centrale dello scudo; attorno ad esso, in formelle circondate da fascia rabescata a giráli, si svolgono alcune scene di combattimento: il ratto di Elena, i Centauri contro i Lapìti, il ratto delle Sabine, i Greci contro le Amazoni. Grazioso il motivo all'interno delle formelle, d'una donna mezza nuda col finale infogliato, ma esso motivo dà troppa importanza alla decorazione, rispetto alle figure. Dei guerrieri stanno fra una formella e l'altra, sormontati da mascheroni nella parte superiore; la inferiore invece contiene imagini alate, personificazione della Guerra e della Fama, e torno torno gira una fascia di tritoni e mostri marini con quattro busti innicchiati a rilievo, sopra il rilievo dei tritoni e dei mostri, quasi a bilanciare lo scuro del testone. Il motivo del chiaro scuro, quindi, ivi è sapiente, come la modellatura svela un Maestro il quale nelle figure e nell'ornato, dà alto saggio della sua capacità; e l'ornato è alla damaschina, cioè il fregio delle formelle si svolge in questo sistema e si contrappone alla parte sbalzata e cesellata che forma la sostanza dello scudo.

Bronzo (1).

Il bronzo servì a materiare una quantità di piccole cose imprecisabili che vanno dalle medaglie alle lastrine con rilievi di figure e ornati, tratte da pietre incise antiche, pseudo antiche, o moderne destinate a più usi, come ornamento di faci, bottoni di piviali o di berrette (talora l'originale è in argento o in oro, e il bronzo servì a volgarizzare il modello prezioso) insegne con minuti bassorilievi, e servì a storiare dei piccoli oggetti, cofani, mobiletti, saliere, calamai onde il pubblico del Rinascimento fu tanto desideroso (2). Errerebbe chi credesse che tali lastrine fossero sempre delle riproduzioni; un bel numero volgarizzano, indubbiamente, cose appartenenti all'oreficeria (orefici furono non pochi autori di piccoli bronzi), ma parecchie si crearono nel bronzo appositamente, e si

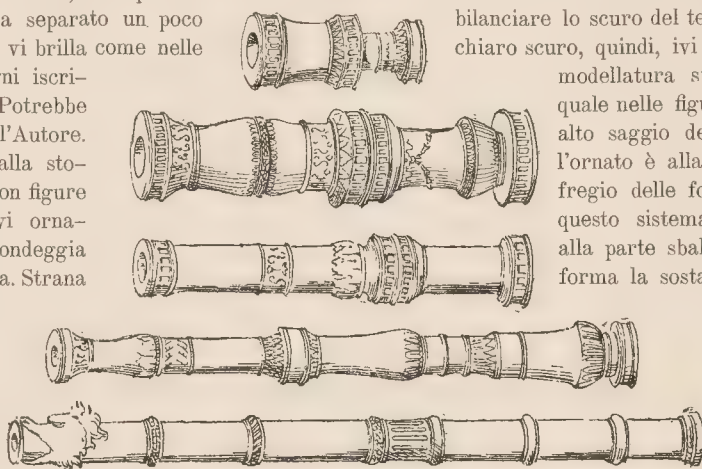



Fig. 95. — *Firenze*. Sperone nel Museo Nazionale.

---

(1) Uno scudo bizzarro che nella composizione dei partimenti e delle figure ha qualche analogia collo scudo dell'Armeria di Torino, è un famoso scudo di Carlo V nel Castello di Skokester. Attribuito ai Negrolo milanesi, può essere uscito benissimo dalle mani di costoro, tenuto presente che que' famosi armaioli lavorarono per Carlo V. Questi due scudi potrebbero preparare a conoscere la famosa armatura di Carlo IX re della Svezia, nel Museo Nazionale di Stocolma alla quale, invano, si associa il nome del Cellini, se tal nome non serva a significare, subito, la bellezza e importanza di questa armatura o di al ciclo d'opare scolpite cioé l'armatura del re e quella destinata alla testa del cavallo.

(1) Drury-Fortnum *A descriptive Catalogue of the Bronzes in the South Kensington Museum,* Londra 1876. — De Champeaux, *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs,* Parigi, 1886. Un po' incompleto. — Migeon. *Catalogue des bronzes et cuivres du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps modernes, du Museé National du Louvre*, Parigi, 1904. — Fortnum, *Catalogue of the bronzes in the South Kensington Museum.* — Lüer, *Technik der Bronse Plastik,* Lipsia senza data ma recente.

(2) Piot. *Les Plaquettes de la Renaissance* in *Art ancien à l'Exposition du 1878.* — Molinier, *Les Plaquettes. Catalogue raissonné,* Parigi, 1886 2 vol: con illustrazioni. — Friendlaender *Die italienischen Schammünzen* in *Jahr. d. K. preuss. K.* vol. II 1881 e l'Armaud *Medailleurs italiens.*

destinarono all'uso che se ne fece: tali i piccoli bassorilievi delle paci numerose di cui è ricco il Rinascimento.

Il linguaggio dell'arte, in Italia, adottò la voce francese placchetta (*plaquette*) a indicare la produzione di lastrine bronzee, con bassorilievi, onde il Rinascimento s'insignorì: a non generare malintesi, adotto questo gallicismo. Le placchette svolsero scene originali o ispirate, con maggiore o minore libertà, da composizioni altrui a parte quelle che, numerose, furono cavate da pietre incise antiche. Voglio riferirmi ora alle placchette da originali incisori, a quelle che riproducono certe stampe del Mantegna, lo che fa risaltare viepiù l'abuso dei bronzisti nel contraffare l'antico. Il lettore sa che la nostra epoca falsificò gli oggetti d'arte classica; e ricorda che i contraffattori più numerosi si trovano fra i bronzisti autori di medaglie, piccole statue, tenui oggetti e lastrine con bassorilievi, cioè placchette.

Fig. 96. — *Firenze*. Lorenzo Ghiberti, autoritratto nell'imposta d.ª del Paradiso, nel Battistero.

La diagnosi degli oggetti bronzei che si dànno per romani (anche la glittica produsse molti coscienti truffatori) non è da tutti, essendo invece molto pericolosa; nè si oblia la funzione divulgatrice delle placchette che portano a conoscenza della collettività imagini e scene d'arte classica, talora riprodotte da ornatisti ceramisti, smaltatori, legatori di libri.

Sebbene il bronzo sia la materia delle placchette, il piombo fu adoperato allo stesso scopo, come si vede nelle Raccolte; e l'esame di tanta produzione induce la conseguenza che i maggiori facitori di placchette vissero nell'Italia settentrionale. La quale, infatti, vide officine e forni numerosi soprattutto a Padova, grazie all'influenza diretta di Donatello e indiretta del Mantegna; onde si suppose che Padova sia stata la creatrice delle placchette (1). Nè anche la Toscana può vantare alcun alto titolo sopra la incredibile ricchezza di placchette escite dalle officine nordiche; così gli autori che spinsero al sommo grado l'arte dei piccoli bronzi furono la maggior parte dell'Italia settentrionale, da Vittore Pisano d.° il Pisanello (circa il 1380 fior. nel 1422-47) nato a S. Vigilio sul lago di Garda (1), l'innarrivabile medaglista, al Bellano, al Briosco padovano, a Pier Giacomo Ilario detto l'Antico mantovano, al Caradosso milanese, al misterioso Vlocrino fiorito alla fine del XV secolo, il cui nome bizzarro non fu spiegato da alcuno (2). Vlocrino parrebbe tutt'uno col Briosco detto il Riccio o venezianamente Rizzo dal greco οὖπος e dal latino *crinis,* alla lettera crespo, in latino *crespus*, in italiano *riccio*.

I commentatori del Vasari compilarono la lista dei medaglisti principali che in maggioranza scolpirono placchette, dico di quelli fioriti in varie città d'Italia nei secoli XV e XVI. Adopero questa lista, che mi studio di arricchire non presumendo tuttavia di completarla.

Noto, cominciando da Verona, oltre il Pisanello, Matteo de' Pasti (sec. XV), Giovammaria Pomedello, Giulio della Torre, Francesco Caroto (1470 † 1546), Galeazzo Mondella (fior. nella 1.ª metà del XVI sec.); a Venezia Gentile Bellini (1426 circa † 1507), Giovanni Boldù (fior. nel 1457-66), Antonio Erizzo, Marco Guidizzani, Vittore Camelio (1455 circa † 1537), Tommaso di Savii (XVI sec.); a Padova Andrea Bellano non Vellano (1430 ? † 1502), Ermes Flavio de Bonis ([?] 1460 † 1510 ?), Andrea Briosco d.° Riccio (1470 † 1532 ?), Bartolo Talpa (XV sec.), Giovanni Cavino (1500 circa † 70), Giovammaria Mosca (fior. nel 1528), Lodovico Leoni detto il Padovanino; a Roma Pietro Paolo Galeotti; a Bologna Giacomo Raibolini d.° il Francia († 1577) figlio al valoroso pittore e orefice Francesco Francia che diè luogo a una disputa su ciò che il suo nome potesse so-

(1) Molinier *Op. cit.* vol, I p. XX.

(1) Oltre gli altri lavori sul P., citati, veda quello dell'Hill *Pisanello,* Londra 1906, dove il medaglista è studiato con molta cura. Contiene una bibliografia.

(2) Che il nome Vlocrino abbia una derivazione bizzarra, meno sorprende in quest'epoca in cui certe bizzarrie si ripetono.

stituirsi a quello d'un Pellegrino da Cesena (1), Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495 † 1555) e Niccolò Signoretti reggiano (XVI sec.); a Ferrara noto Antonio Marescotti (fior. nel 1448), Baldassare Estense (1440? † 1504), Bono Ferrarese (fior. nel 1461), Jacopo Lixignolo (fior. nel 1460 e, medaglista vien rappresentato oggi da una sola medaglia); a Ravenna un Severo; a Milano il nominato Antonio Foppa d.° il Caradosso (1444 circa † 1527), Pietro da Milano (fior. fra il 1460 e 85), Antonio Abbondio (fior. nel 1530); a Parma Gianfrancesco Enzola (fior. nel 1456–75), Gio. Francesco Bonzagni (1470? † 1545) Lorenzo Fragni; a Vicenza Valerio Belli d.° Valerio Vicentino († 1546); a Mantova, Pier Giacomo Ilario d.° l'Antico (fine del XV secolo), Sperandio Miglioli o Melioli (fine del XV secolo); e a Brescia noto pur dei bronzisti medaglisti autori di placchette, fra' Antonio da Brescia (fior. sul principio del XVI secolo) osservando che al settentrione appartiene il valoroso Maestro, facitore di piccoli bronzi che va sotto il nome o soprannome di Moderno (fine del XV sec.: primo terzo del XV sec.) simigliante, nel mistero del nome, al citato Vlocrino (2); e noto Maestri di bronzi a Firenze e a Siena, benchè quivi si trovino (non si oblii) in più tenue misura che nelle citta settentrionali: la qual cosa si sa.

La storia registra varie scuole di bronzisti accosto alla padovana (esistette un ramo primeggiato dal Riccio) specchiantesi, ripeto, al Donatello e al Mantegna. Queste scuole sono: la veneziana che ha molte analogie colla patavina, e la scuola milanese che il Piot si studiò di lumeggiare (1) col Molinier, il quale ne ridusse la sua attività.

Fig. 97. — *Roma.*
Imposta nella Basilica di S. Pietro.

A Venezia tennero buon posto, fra i fonditori cinquecenteschi, Simone Campanato che fuse le campane coi Mori, sulla torre dell'Orologio, Giovanni Alberghetto e Pietro Campanato, fonditore del magnifico monumento al cardinale Battista Zeno († 1501) in S. Marco, modellato da Antonio Lombardo e, verisimilmente, d'una quantità di bronzi inferiori, candelieri, campanelli, medaglie, vasi, lampade, mortai e simili. E dirò sui maggiori come Alessandro Leopardo il quale modellò, pare, i Mori nominati, dell'Orologio a Venezia che battono il martello sulla campana, fusi, osservai, da Simone Campanato.

In Toscana si annunciano i fasti d'una scuola locale, fiorentina, al cui essere contribuì largamente il fine Giovanni delle Corniole (1470 circa † 1516?): chè vari Maestri toscani cesellarono placchette. Il Cellini (2), forse il senese Giovanni Turini († 1455), il senese Pastorino (1508 † 92), il Filarete († 1462 circa), Agostino di Duccio (1418 † 81 circa), Bertoldo († 1491) che emerse tra i principali discepoli di Donatello, Jacopo Tatti d.° il Sansovino (1486 † 1570) e Leone Leoni († 1590) ecc. (3).

---

(1) Molinier op. cit. vol. I p. 184 e seg.

(2) Molte placchette del Moderno raccolse il Museo Nazionale di Firenze, e molte di Gian Francesco Bonsagni ivi medesimamente si veggono.

(1) *Les Artistes milanais* in *Cabinet de l'Amateur* 1862 1863 p. 9 e seg.

(2) Una graziosissima placchetta, bronzo rappresentante un cane levriero, è posseduta dal Museo Nazionale di Firenze; si assegna al Cellini e può evocare cotal Maestro. Esistono due documenti che sussidiano tale attribuzione. Plon op. cit. p. 212-13.

(3) Il Kenner in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses,* tratta il soggetto delle medaglie di Leone

A questi Maestri ne potrebbero essere aggiunti altri a formare una quantità sufficiente, testimoni di vitalità non trascurabile sul campo dei piccoli bronzi. Una bella Collezione se ne vede al Museo di Berlino (1); il Louvre, pure, se ne formò una Collezione non tanto copiosa quanto quella di Berlino; il Museo di Kensington, di Norimberga, il Bargello di Firenze, il Museo Civico di Venezia (2), il Nazionale di Napoli (3), il Museo di Vicenza (a Vicenza molti pezzi di Valerio Vicentino), la Galleria Estense di Modena, riunirono parecchi bronzi che interessano la nostra curiosità (4).

Il Veneto, luogo benedetto alla produzione bronzea, richiama un fatto che non vidi sempre indicato: l'influsso orientale su questo genere di plastica, a Venezia, ove l'arte dell'Oriente ebbe un suo ramo coltivato da artisti saraceni. Costoro, nel lavorio del metallo, il bronzo specialmente l'argento e l'oro, lavorarono vasi, vassoi, coppe, candelieri nel loro proprio gusto che fu ereditato dagli artisti veneziani; onde, talora, si muove incerti a giudicare se il disegno d'un oggetto appartenne a un Maestro orientale o a un veneziano. Tuttociò va amorosamente inciso, arabescato, punteggiato. Venezia, ricca di botteghe destinate a siffatto lavorìo accolse a gruppi gli artisti orientali, e le prove si vedono anche nei Musei come il Britannico. Quivi un artista chiamato Mahmud-El-Kurdi, operoso e abile, firmò di que' vasi metallici i quali contribuirono a spargere il gusto orientale nelle industrie della Laguna, onde Venezia si appropriò quel gusto associando la fantasia saracena al genio locale.

Fig. 98. — *Parigi.* Serratura, già nella Collezione Spitzer.

L'arte del bronzista nel Rinascimento si esercitò con fantasia su ogni oggetto d'uso pratico in vasi, vassoi, coppe, calamai, candelieri, campanelli, lampade, guaine da coltello; e molti bronzi mascheroni, motivi infogliati, maniglie ad ornamento di mobili, si trovano nelle Collezioni. Ricevette inoltre, il bronzo, leggiadra applicazione nell'else o pomi di spada, e si lavorò squisitamente, con figure, animali intrecciati, ornamenti di ogni specie e si dorò, striò, traforò, si guarnì con smalti ed argenti. Bisogna visitare i Musei ad esser sorpresi dai mille usi a cui servì il bronzo; l'alacrità dei Maestri bronzisti e i nomi che si raccolgono impressiona.

Straordinariamente ornato di bronzi, il Museo Nazionale di Firenze contiene un'infinità di piccoli gruppi statuette, busti, mascheroni da fontana, placchette, picchiotti, qualcuno di Maestri insigni come il Michelozzi, Antonio del Pollaiolo, Donatello, Andrea del Verrocchio, Desiderio da Settignano, il Cellini, Lorenzo di Pietro d.° il Vecchietta, Andrea Briosco, Bertoldo (1), Jacopo Sansovino, Vincenzo Danti, il Giambologna.

La doratura avvivò spessissimo i bronzi: mille esempi se ne posseggono e i documenti, anche relativi a Maestri altissimi, lo provano. Donatello a Padova usò molto la doratura nel ciclo dei suoi bronzi immortali (2); si servì colà d'un Niccolò e d'un Bartolomeo di Castegnaro, e forse lui stesso dorò.

Lumeggiando un poco la personalità dei Maestri

Leoni; *Leon Leonis Medaillen für den Kaiserlichen Hof* vol. XIII. Ciò vedasi. oltre al volume signorile del Plon *Leone Leoni et Pompeo Leoni*, Parigi, 1887.

(1) Knapp e Bode. *Die italienischen Bronzen in den Königlichen. Museen zu Berlin*, Berlino, 1904. Debbo al Bode la riproduzione di piccoli bronzi del Museo di Berlino e lo ringrazio.

(2) Jacobsen in *Repert. f. K.* pubblicò (vol. XVI) uno studio *Plaketten im Museo Correr zu Venedig* col proposito di completare il Catalogo Lazari nella Raccolta delle placchette al Museo Civico di Venezia.

(3) Il Museo di Napoli possiede una Raccolta di placchette la quale proviene dalla Collezione Farnese, gran parte inedita, fino a quest'ultimi anni, essendo state sconosciute anche al Molinier il quale registrò una sola placchetta di Napoli. Filangieri di Candida. *Le placchette del Museo Nazionale di Napoli*, in *Le Gall. naz. ital.* 1899.

(4) *Tresor de numismatique et de glyptique, ou Recueil gènèral de medailles, monnaies, pierres gvavées, bas-reliefs, ecc. tant anciens que modernes, les plus interessants sous le rapport de l'art et de l' histoire; gravè par le procedè de M. Achille Collas. Mèdailles coulées et ciselées en Italie aux XV et XVI siècle.* Parigi, 1834.

(1) Bode *Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke.*

(2) L'oro nell'altare donatelliano ricomposto alla Basilica di S. Antonio biancheggia troppo; doveva esser più caldo.

maggiori che trattarono il bronzo in piccole cose, preciso che il medaglista Vittor Pisano eseguì (noto col Vasari) « un medaglione di getto, infiniti ritratti di principi dei suoi tempi (1) ed altro ». Difatti il Pisanello è più noto come medaglista che come pittore; e le sue medaglie rappresentano quanto di più superbo esiste in tal genere. Il Vasari riunendo la vita del Pisanello a quella di Gentile da Fabriano, scarseggia in notizie; e se le indagini degli scrittori posteriori al Biografo aretino, non si fossero accumulate, il Maestro veronese sarebbe immerso nell'ombra. Ben fecero gli scrittori moderni a rivendicare al Pisanello l'onore altissimo di aver perfezionato le medaglie, il getto e cesello di esse, e il suo merito di eccellente disegnatore e profondo animalista: onde sono molti i prodotti pisanelleschi i quali si conservano, avendo il Maestro lavorato per moltissimi principi del suo tempo — come disse esattamente il Vasari — e sparso infinita luce d'esempio in Italia colla sua arte di medaglista, origine a medaglisti rispettabili in vari luoghi.

Presso Verona, a Padova, conviene tener presente Donatello e la sua opera bronzea nella Basilica di S. Antonio: è pertanto, essa, così celebre ed esula così dal còmpito mio, che il ricordarla qui può sembrare sufficiente. Tutt'al più rammenterò che il Gonzàti ne raccolse con diligenza la parte documentaria nella sua nota monografia (1): e giova il dire che da essa opera e dalla presenza di Donatello a Padova (1444-53) si iniziò la fioritura dei bronzisti patavini fra cui emerse il Briosco detto il Riccio, architetto, scultore e fonditore, stato più volte nominato, scolaro del Bellano, allevato egli stesso da Donatello (2). Il Riccio, figlio d'un Ambrogio orefice milanese, s'indica a parte perchè fu bronzista finissimo e fecondo. Egli non soltanto largamente operò in lavori minuti di bronzo, vasi, campanelli, calamai e simili, ma formò una scuola di bronzisti che in questo stesso genere operarono; quindi sovente si indica la scuola del Briosco ricca in una quantità di bronzi appartenenti al Veneto; e a tale scuola il Veneto assegna molti lavori e alcune trovate genialissime.

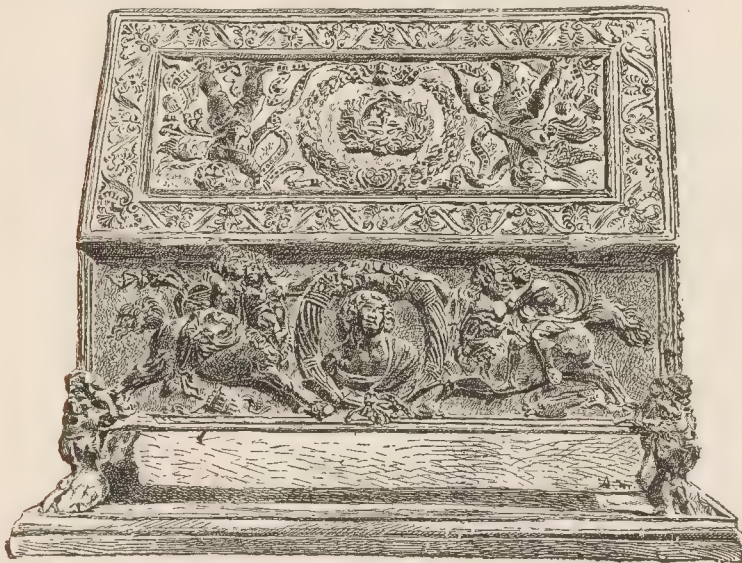



Fig. 99. — *Modena*. Cofanetto nella Galleria Estense (Fotografia Alinari, Firenze).

La Toscana, patria a bronzisti eminenti, che vide crescere il numero dei suoi propri artisti in questo ramo (un Adriano fiorentino scultore [fior. nel 1498] e fonditore alimentò la curiosità dei bronzi nella patria di Donatello [3]), gode a vedersi circondata da Maestri come il senese Giacomo Cozzarelli (1453 † 1515) discepolo e amico di Francesco di Giorgio (anche questo autore di bronzi come i due angioli nel Duomo di Siena un po' duretti [1497–99]), bronzista forte in cose decorative. E il Cozzarelli, che fu coevo a Lorenzo di Pietro di Lando detto il Vecchietta

(1) Vasari *Opere*, ed. Milanesi, vol IV p. 10.

(1) Op. cit. vol. I, p. LXXXV e seg. V. anche Boito *L'Altare di Donatello* in Milano 1897.

(2) Bartolomeo Bellano patavino si onora, in Padova, con un ciclo di bronzi nella Basilica di S. Antonio; essi esprimono varie scene sacre come Caino che uccide Abele, Abramo che sacrifica Isacco, Giuseppe venduto ecc. Questo ciclo, che conta ben dieci storie, venne allogato al Bellano nel 1484.

(3) L'esumatore di questo Maestro fu il Courajod. Egli studiando i bronzi del Gabinetto imperiale di Vienna, ritrovò un gruppo gettato dal Nostro e citato dall'Anonimo Morelliano; il Milanesi aggiunse delle notizie e la supposizione che questi fosse un Adriano di Giovanni de' Maestri scultore e maestro di getti. Il De Fabriczy poi lumeggiò la figura del nostro Adriano, scuoprendo due opere sue, fra cui un busto bronzeo nel Museo d'Antichità a Dresda colla data 1498 e la firma *Hadrianus Florentinus me facebat*. Pare che Adriano, Maestro di getti, godesse molta stima se un artista del merito di Bertoldo gli affidava le sue opere da riprodurre in bronzo. Per questo volli indicarlo. Cfr. *Arte e Storia*, 1886, p. 83 e seg.

artista gagliardo dello Stato senese (nacque a Castiglione di Valdorcia nel 1412 e morì nel 1480) pittore, scultore, orefice, autore di bronzi, oltre ad aver regalato alla posterità alcune opere ragguardevoli, allevò vari discepoli, quale un Giovanni Andrea di Carlo d'Andrea di Piero de Galletti da Chiusdino (Siena), 1500 † 53 circa) scultore e fonditore in metalli come era stato suo padre (1). Inoltre un M.° Antonio di Maestro Giacomo Ormanni senese († 1518 circa) vanta la Città della Vergine, nonchè un Simone di Colle d.° « dei bronzi », eccellente Maestro quattrocentesco del getto, decoro all'arte nostra in Toscana, onorata dal lavoro bronzeo più insigne della nostra epoca, la imposta o, meglio, le imposte ghibertiane nel Battistero fiorentino.

La prima imposta diè luogo ad un concorso e il Ghiberti concorrente, dichiara che i suoi compagni erano sei; il Vasari assicura che furono sette e li nomina: « Filippo di Ser Brunellesco, Donato e Lorenzo di Bartoluccio fiorentino, Iacopo della Quercia senese, Niccolò d'Arezzo, Francesco da Valdambrina, e Simone da Colle ». Donatello messo concorrente dovrà escludersi: all'epoca del concorso, aveva appena 17 anni (2). Fu fatta la prova; un bassorilievo sullo scomparto della imposta d'Andrea da Pontedera, colla storia di quando Abramo sacrifica Isacco, e rimasero a contendersi la palma il Brunellesco col Ghiberti il quale trionfò anche per generosità del Brunellesco (3).

La prima imposta fu quindi allogata al Ghiberti correndo il 1403, con la condizione ch' egli possa togliere quanti assistenti avesse creduto per condur bene l'importante lavoro. Così gli assistenti furono parecchi cominciando dal padre del Ghiberti, cioè Bartolo di Michele orefice. Ed eccone una prima nota: Donatello, Bandino di Stefano, Domenico di Giovanni, Giovanni di Francesco, Giuliano di ser Andrea, Maso di Cristofano, Michele dello Scalcagna, Michele di Niccolaio, Antonio di Tommaso (forse il Mazzingo orefice nominato dal Vasari nella vita di Antonio del Pollaiolo), Iacopo d'Antonio da Bologna, Bernardo di Piero (che non è il Ciuffagni il quale pure in seguito comparisce fra gli assistenti del Ghiberti). A questa segue una seconda nota nella quale figurano gli assistenti della prima, tranne alcuni e il loro luogo viene occupato da altri seguìti da altri ancora. Persino Benozzo Gozzoli e Paolo Uccello pittori! Cito: Francesco di Giovanni detto Brusaccio, Cola di Liello di Pietro da Roma, Francesco di Marchetto da Verona, Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, Bernardo di Piero Ciuffagni, Zanobi di Piero, Niccolò di Lorenzo, Niccolò di Baldovino, Bernardo di Bartolomeo Cennini, e il figliuolo di Lorenzo Ghiberti, Vittorio. Nè citai tutti.

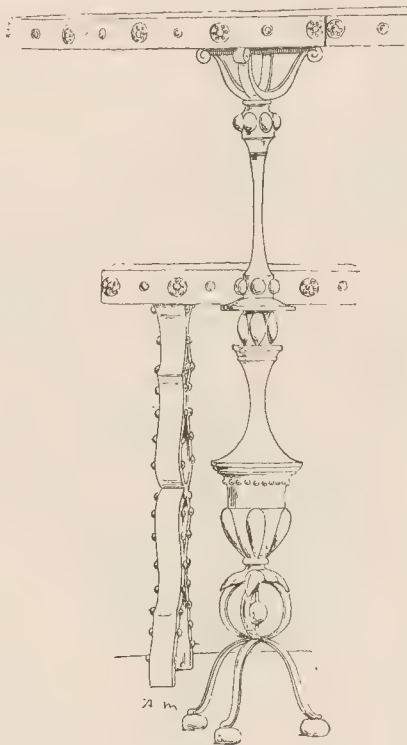



Fig. 100. — *Venezia.* Motivo di tavolino e panca nel quadro « lo Studio di S. Girolamo » di Vittore Carpaccio, nell' Oratorio di S. Giorgio degli Schiavoni.

Il Ghiberti finì l'imposta nel mese di aprile 1424 e il 19 di detto mese, si rizzò alla porta del Battistero che guarda S. Maria del Fiore, ch'è il luogo principale delle tre imposte bronzee nel Battistero fiorentino. In antico questo luogo ricevette la imposta d'Andrea da Pontedera; nel tempo essa fu tolta e messa dinnanzi al fianco del Bigallo.

La seconda imposta, la più bella, il Ghiberti assunse senza traversare i pericoli d'un concorso (1). I fio-

(1) Su questo Maestro raccolse vari documenti il Milanesi in *Docum. d'A. S.* vol. III, p. 68-69.

(2) Per testimonianza del Ghiberti e per ragione d'età, Donatello non fu concorrente all'imposta nel Battistero di Firenze.

(3) I due bassorilievi veggonsi nel Museo Nazionale di Firenze.

(1) Quando si trattò di eseguire la seconda imposta nel Battistero di Firenze si interpellò uno dei più eminenti cittadini, il dotto segreta

rentini erano rimasti soddisfatti della prima imposta nella quale il Maestro aveva modellato le dieci storie del vecchio testamento, e la assunse nel 1424 di gennaio, pochi mesi avanti di mettere la prima imposta. Così nel 1440 erano compiute le storie in cera (occorsero, figurarsi, sedici anni!) e nel 1452 tutto era finito compresa la doratura della imposta. Perciò nel giugno di quell'anno medesimo, la imposta fu collocata al luogo di quella messavi prima, che si pose alla porta in faccia l'Opera di S. Giovanni ove vedesi tuttora. Tale è la imposta dichiarata da Michelangiolo « degna del Paradiso », onor sommo del Ghiberti e dell'arte italiana.

Questa seconda imposta esprime l'arte ghibertiana giunta alla maturità; e ognuno che guardi, constatata la pittoricità dei bassorilievi, osserva che il superbo Maestro qui rivelasi pittore–scultore. Ciò non contradice le tendenze del Ghiberti: costui chiamato pittore anzichè scultore nella prima edizione del Vasari, giovanissimo si applicò alla pittura, dichiarandosi molto attratto da quest'arte nei suoi *Commentari:* (« l'animo mio alla pittura era in gran parte volto »). Per questo non meraviglia che la pittoricità abbia colorito i bassorilievi nella imposta più celebre di lui, circondata da fama mondiale.

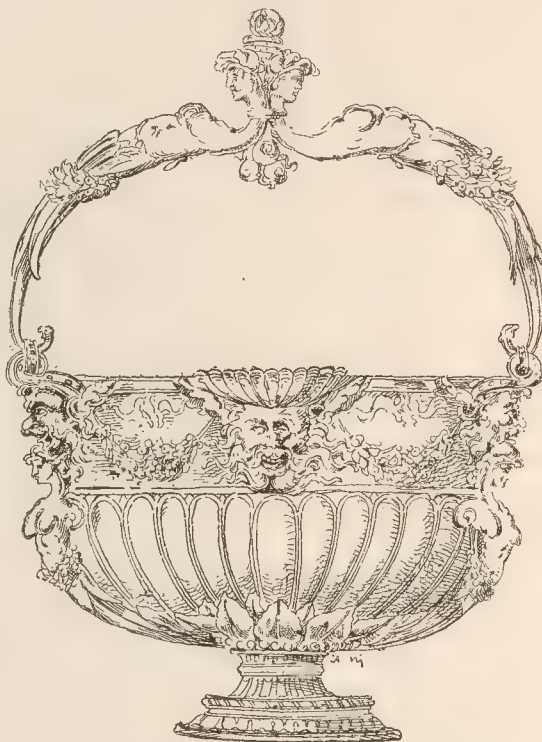



Fig. 101. — *Firenze.* Schizzo di un vaso, nella Raccolta dei Disegni agli Uffizi (Da una riproduzione in facsimile).

Corredo signorile di essa i fascioni, fatica soprattutto di Vittore Ghiberti figlio del Maestro, volano in mezzo allo stupore degli intelligenti, sulle acute o quasi inaccessibili alture della decorazione naturalistica; onde ad essi volge lo sguardo chi vuol consolarsi alle armonie della bellezza: (fig. 96 e tavola XXXIII [1]).

Il Ghiberti si ritrova a Firenze autore d'uno sportello che non pochi ignorano. (Tav. XXXIV). Eseguito durante il 1450, cioè dieci anni dopo che ei compì i

rio di Stato Leonardo Bruni, che fece il suo progetto per la composizione della imposta. Nè risulta se altri furono interpellati; comunque, il progetto si conserva e giova farlo conoscere per gli opportuni confronti coll'eseguito.

Progetto di Leonardo Bruni per la composizione della seconda imposta ghibertiana.

Come Dio crea il cielo e le stelle	Dio fa l'uomo e la femina	Adam et Eva, intorno all'albore, mangiano il pomo	Come sono cacciati dal paradiso dall'angelo
Cain uccide Abel suo fratello	Ogni forma d'animale entra nell'arca di Noè	Abraham vuole immolare Isaac per comandamento di Dio	Isaac dà la benedizione a Jacob credendo che sia Esaù
I fratelli di Josef il vendono per invidia	Il sogno di Faraone di sette vacche e sette spighe	Josef riconosce i fratelli venuti per lo grano in Egipto	Moisè vede Dio nelle spine ardenti
Moisè parla a Faraone e fa segni miracolosi	Il mare diviso et il popolo di Dio passante	Le leggi date da Dio a Moisé nel monte ardente, buccina sonante	Aron immolante sopra l'altare in abito sacerdotale, con campanelle e melagrane intorno a vestimenti
Il popolo di Dio passa il fiume Giordano et entra in terra della promissione con l'arca federis	Davit occide Golia in presenza di rè Saul	Davit fatto rè con letizia del popolo	Salamone giudica intra le due femmine, la quistione del fanciullo
Samuel Profeta	Natan Profeta	Helia Profeta	Heliseo Profeta
Isaia Profeta	Jeremia	Ezechiel	Daniel

Dal progetto Bruni a quello eseguito le differenze sono sensibilissime: delle venti storie ideate dal Bruni se ne fecero dieci, ognuna delle quali grande il doppio circa; inoltre le due file, alla base de' profeti, furono escluse. Forse tali modificazioni debbono essere state ispirate dall'artista il quale, ingrandendo le superficie, stimava di essere più chiaro espositore delle scene le quali si proponeva di svolgere. Consulti fra gli altri lavori, oltre l'opera del Perkins sul *Ghiberti*, Brockhaus, *Arte Fiorentina*, Milano, 1892. La porta « del Paradiso » p. 1 seg.

(1) Le imposte di bronzo del « del S. Giovanni » da cima a fondo si trovano ricoperte di una vecchia tinta a olio, a corpo, color bronzo, che nasconde la antica doratura.

modelli della seconda imposta, esso appartiene ad un leggiadro ciborio di Bernardo Rossellino nella chiesa di S. Egidio a Firenze, scolpito fra il 1449-50 non da Mino da Fiesole, e tanto meno dal Buggiano come suppose il Reymond (1).

La figura dello sportello, un Cristo troneggiante, ha larghezza di modellato che scuopre la mano sapiente e l'occhio acuto del Maestro; nè occorre sia detto di più.

Intorno all'epoca dello sportello ghibertiano, avanti il 1444, in cui Donatello lasciava Firenze, Donatello dette a Firenze le imposte bronzee che si vedono nella chiesa di S. Lorenzo un po' monotone, composte di quadrilateri entro cui si animano, due per due, alcune imagini copiosamente impaludate, belle ma un po' convenzionali. Queste imposte ricordano la imposta di Luca della Robbia alla sagrestia nuova di S. Maria del Fiore, troppo obliata, possente e grandiosa, una delle più belle produzioni bronzee dell' epoca sua; onde, qui, Luca della Robbia chiama il Ghiberti. Nel 1437 questa imposta era stata affidata a Donatello; ma questi, passata una decina d'anni, non essendosi occupato ad essa ne abbandonò l'incarico, e Luca della Robbia se lo assunse con Michelozzo e Maso di Bartolomeo, indi solo, nel 1465, dopo le peripezie d'un lungo intermezzo inoperoso. La magnifica imposta venne fusa solo nel 1448 e definitivamente pagata nel 1474.

Notai, fra gli eccellenti bronzisti senesi, M° Antonio di Maestro Giacomo Ormanni († 1518 circa); costui, che non fu dei Mazzini come si credè ma degli Ormanni, ora può interessare grazie all'imposta bronzea della Libreria Piccolominea nel Duomo di Siena, e grazie ad un cancello bronzeo alla cappella Bichi. Ma l' arte che tutto sa, non si fermò precisamente a Siena ma a Prato ove creò un cancello bronzeo il più bello nell'Italia del Rinascimento, il quale sta al suo genere come la imposta « degna del Paradiso » sta al suo. Mi riferisco al cancello nella Cappella della Madonna della Cintola a circoli quadrilobati, con un fregio infogliato, una squisita cimasa a fiori, baccellature e candelabri. Assegnato al Ghiberti, pare che questi ne approvasse il disegno di Bruno di ser Lippo Mazzei pratese, e il disegno avrebbe ricevuto l'approvazione del Brunellesco. Comunque il cancello (1441-64), al cui lavorìo si unì un altro Maestro toscano, Pasquino di Matteo montepulcianese, è vanto del Duomo di Prato glorificato dagli affreschi di fra' Filippo Lippi, e nella Cappella della Cintola istoriato da Agnolo Gaddi e onorato da un gruppo la Vergine col figlio che Giovanni Pisano scolpì (1).

Ecco sulla nostra via un altro toscano. Egli porta un soprannome illustre che non deve farlo confondere col trionfatore nella Cappella Brancacci al Carmine di Firenze: Tommaso di Bartolomeo detto Masaccio, fiorentino (1406 † 57) autore dei cancelli bronzei per la cappella di Sigismondo Malatesta a S. Francesco di Rimini, che prese a fare in bronzo la porta di una sagrestia in S. Maria del Fiore a Firenze, e diè la misura del suo gusto architettonico colla porta che emerge sulla facciata di S. Domenico a Urbino, lavoro del 1449-51.

Fig. 102. — *Lucca*. Mesciacqua posseduto da Alfredo Magnani.

(1) *Miscellanea d'Arte* pubblicò i documenti così dello sportello come del ciborio, 1903. p. 106-107.

(1) Per le esigenze del culto, il gruppo di Giovanni Pisano a Prato sta coperto da un drappo e si scuopre soltanto in date circostanze. Questo è un inconveniente. Veda il disegno del cancello in *Ornamenti nell'Architettura*, vol. II, fig. 343.

Saliamo ancora in Toscana: deve vedersi uno sportello bronzeo di Vincenzo Danti (1530 † 76) perugino, nel Museo Nazionale di Firenze che ha il solo torto di esser troppo michelangiolesco; e tanto lo ha, questo torto, che può essere creduto dello stesso Buonarroti. Una meraviglia!

Coevo al Danti, ammiratore anche lui di Michelangelo, Giovanni Boullogne o Giambologna (1524 † 1608) s'ebbe la paternità di un'opera notevole: le imposte alle tre porte della facciata nel Duomo di Pisa, ma gli studi recenti accennano Raffaello Pagni, architetto del granduca, e rifanno la storia di que' bronzi (1). Il Pagni disegnò tre progetti che si vedono agli Uffizi e io riprodussi in un'opera anteriore (2); e benchè sembri che il ciclo pisano trovi suo luogo meglio adatto nel capitolo seguente, io lo indico qui in omaggio al Giambologna, artista di transizione. Perchè, poco rispettoso dei fatti nuovi, io non so escludere che lo spirito del nostro Maestro non fecondi l'arte nelle imposte pisane. Le cui storie pittoresche vennero modellate da Giovanni Caccini, Pietro Francavilla, Gaspare Mola, Angelo Serani, Ansi Tedesco, Pietro Tacca, Giovanni Catesi, Francesco della Bella e Gregorio Pagani i cui ornati, foglie, frutta, formelle

Fig. 103. — *Lucca*. Mesciacqua e vaschetta di proprietà privata (Fotografia Alinari, Firenze).

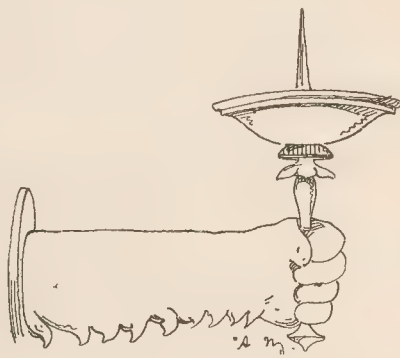



Fig. 104. — *Venezia*. Bracciale nel quadro « lo Studio di S. Girolamo » di Vittore Carpaccio, nell'Oratorio di S. Giorgio degli Schiavoni.

barocche sono di Orazio Mechi, Angiolo Scalani, del nominato Serani, e le figurine innicchiate sulle fascie evocano ancora il Caccini con Antonio Susini e Guapare di Gerolamo della Bella. Va considerato pertanto che un contemporaneo, messer Girolamo Seriacopi, il 2 maggio 1596 scriveva che fra tutte le storie almanco sei sarebbero del Giambologna, quelle all'ingresso maggiore, le altre il G. avrebbe riveduto. Innegabilmente le imposte pisane appartengono a varie mani; e sembra inverosimile che i Pisani non si siano affidàti a un grande artista per le imposte della loro celebre Cattedrale; onde, riconosciuto che i Maestri nominati lavorarono le storie e il resto, non deve

Fig. 105. — *Londra*. Lampada bronzea nel Museo di Kensington.

(1) Supino, *Le porte del Duomo di Pisa* in *Arte* anno II, 1889 fascicolo VIII-X: studio composto sopra documenti raccolti dal Tanfani Centofanti, *Notizie d'artisti tratte da documenti pisani*. Pisa, 1898, p. 238, e seg. e da personali indagini.

(2) *Arte italiana: Raccolta* ecc. Milano 1888, tav. XXVII e LXL in cfr. col mio *Manuale d'Arte Decorativa Mod.* 2.ª ediz. tav. CXVI. La imposta a sinistra. bronzo nel Duomo di Pisa venne riprodotta n grande dal Patrizi nel suo *Giambologna*, Milano, 1905.

escludersi la soprintendenza alle imposte del nostro Giambologna. Il quale morì pochi anni dopo che esse furono fuse. Ciò avvenne subito avanti il 1608 nel qual anno le imposte erano su; e fra' Domenico Portigiani che cominciò la fusione e la condusse avanti, colpito da morte († 1602), fu sostituito da Angelo Serani.

Ora il pensiero dovrebbe accendersi alla imposta quattrocentesca (1434-43) che ordinò Eugenio IV per S. Pietro a Roma quasi voglioso, forse, di dare alla bellezza un bronzo equivalente o superiore a quello di Andrea da Pontedera, o alla prima imposta ghibertiana. E la maestà del luogo, la nomina del maggior Maestro alla imposta, Antonio Filarete, farebbero supporre che, meno lungi da quanto si vede, stia l'imposta di S. Pietro dalle imposte del Ghiberti, d'Andrea da Pontedera e, ancora, di Luca della Robbia. Ma questi bronzi eclissano, umiliandolo, il bronzo filaretesco ch'io qui faccio vedere (fig. 97) non enumerando, poichè meno importa, gli assistenti dell'architetto-scultore fiorentino, come feci trattando del Ghiberti. A Roma vorrei accennare gli sportelli bronzei assegnàti erroneamente a Antonio del Pollaiolo nella chiesa di S. Pietro in Vincoli (1); e, non allontanandomi, dovrei ricordare il ciclo di imposte bronzee obliato dal Burckhardt nella famosa Basilica della Santa Casa di Loreto, espressione d'arte sontuosa, il quale appartiene a due epoche e porta maggiore, sulla facciata la cui fa ravvivare il nome d'un artista non popolare, chiamato dal Vasari ora Girolamo Lombardo ora Girolamo Ferrarese: (n. 1497 circa). Questi il cui padre fu Antonio, uno dei figli del famoso Pietro Lombardo che onorò sè lavorando a Venezia, fu discepolo di Andrea Sansovino, si condusse alla « Santa Casa », e quivi molto operò. Egli ebbe sette figli e alcuni discepoli primeggiati da Antonio Calcagni da Recanati scultore e fonditore, che lo aiutò nella fatica della imposta di cui parlo la quale non è tutta sua. Chè il Nostro si fe' assistere dai figli: Antonio, Pietro, Paolo, scultori e Pietro anche pittore, discepolo del Pomarancio (2). Nè tanto lavorìo bronzeo alla Basilica della Santa Casa appartiene, ripeto tutto all'epoca che si studia; parte va allo stile successivo, a un Tiburzio Verzelli che incontreremo più qua la cui epoca non corrisponde alla grande imposta bronzea di Castelnuovo a Napoli e alla piccola nella sagrestia di S. Marco a Venezia (a Loreto vedasi la piccola imposta, metà del XVI secolo alla Basilica del Santo Cammino) a cui debbo ora rivolgermi.

Napoli possiede, in fatto di imposte bronzee, il solo modello di Castelnuovo d'un artista parigino, Guglielmo Monaco, che taluno vorrebbe considerare soltanto fonditore delle storie sulla base di documenti non molto persuasivi. Sta che il Nostro fu addetto alla Casa d'Aragona (1451-90); e la imposta è immaginosa ma tecnicamente scadente. Il soggetto svolto, la guerra che mossero i Baroni del partito Angioino a Ferdinando I, avrebbe suscitato ben più nobile lavoro il quale trovò esaltatori che dovrebbero moderare gli entusiasmi. La imposta si iniziò verso il 1465 e comunque, il Maestro parigino ebbe alcuni aiuti. Ed eccoci ad osservare Jacopo Sansovino della imposta alla sagrestia di S. Marco la quale costò, dicesi, venti anni di lavoro. Svolgentesi su una curva, a secondare la linea dell'abside, sembra che le sue due storie stiano fuor di scala sulla superficie che ricuoprono, meglio aperta ad una composizione più particolareggiata. La imposta sansovinesca, si compone, di due grandi bassorilievi, la Morte di Cristo e la Resurrezione, i quali

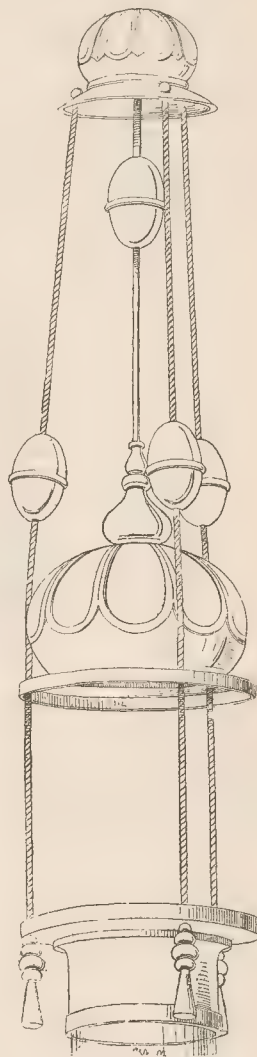



Fig. 106. — *Venezia*. Lampada nel quadro « il sogno di S. Orsola » di Vittore Carpaccio nella Galleria.

(1) Invano si tentò di assegnare al Caradosso gli sportelli bronzei nel reliquiario delle catene di S. Pietro a S. Pietro in Vincoli a Roma; essi non appartengono neanche al Pollaiolo come si pensò ma ad un artista di minor merito del primo e del secondo Maestro.

(2) Il Gruyer dà molte notizie sopra Girolamo Ferrarese in Op. cit. vol. II, p. 548 e seg.

non salgono alla bellezza delle figurine sulle fascie. Il Cristo che risorge è pertanto teatrale, l'intelaiatura ricorda il Ghiberti, ed il complesso vanta la maestà del monumento che orna. Eccone la iscrizione: OPVS JACOPI SANSOVINI F.

Venezia evoca non già il bel cancello bronzeo nella Loggetta del Sansovino, come dichiarerebbe un Autore che scrisse sulle *Porte artistiche di bronzo* (1), perchè il cancello della Loggetta, finita innanzi il febbraio 1545, appartiene alla metà del secolo XVIII; evoca invece, più importante di quanto sia viva la sua rinomanza, la chiusura bronzea dorata e inargentata alla custodia del corpo di S. Rocco oggi nel Tesoro omonimo. Essa venne fusa e cesellata da Bernardino de' Morati nel 1532; e il conoscerne l'autore e l'epoca, attrae viepiù il nostro interesse.

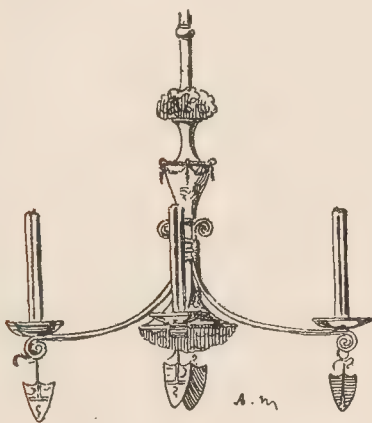



Fig. 107. — *Venezia.* Lampadario nel quadro « il Re Mauro che congeda gli Ambasciatori inglesi » da Vittore Carpaccio nella Galleria.

Lungo sarebbe il parlare di serrature (fig. 98 [2]) e di picchiotti (3).

Reggio e i paesi limitrofi — Correggio, Novellara, Guastalla, Scandiano — Reggio che ricevette molte opere del Rinascimento, a quest'epoca ebbe l'ambizione ai picchiotti artistici. La ambizione potè nascere da ciò, che nel reggiano nacquero o lavorarono dei bronzisti e orefici come Bartolomeo e Prospero Spani, d.° Clemente o Clementi, Antonio Ruspagiari, Antonio Signoretti, i Parolari e poi i Pacchioni e il Sampaolo. Gran parte de' bronzi andò dispersa, preda di speculatori. A Reggio si ricordano i picchiotti delle case Parisetti e Turri, Bertani e Spalletti-Trivelli già casa Fossa, quest'ultimo con un' elegante corpo di donna alcune foglie ed un mascherone, stato venduto fuor di città. Per solito l'autore di cosiffatti bronzei si ignora, e si cita or Bartolomeo Spani (1468 † ?) or Prospero Clementi († 1584). Tuttociò è tradizione; ed io sono lieto di essermi procurato il saggio di qualche picchiotto reggiano; e se i miei modelli sono poco variàti, essi saranno egualmente graditi perchè sono pochissimo noti: (tav. XXXV [1]).

Anche Bologna vanta dei picchiotti artistici di cui uno, assegnato al Giambologna con sirene alate e delfini, appartiene ad una casa signorile (2). Al Giambologna stesso autore di bronzi superbi (meno si ricorda che il Nostro ha dei bei bronzi nell'Università di Genova ad eseguire i quali fu assistito da Pietro Francavilla chè a Genova il Maestro « restò parecchi anni a soddisfare onorevoli incarichi » [3]), al Giambologna, dico, si attribuisce per affinità d'arte un picchiotto con Nettuno in mezzo a due cavalli marini, il quale ricorda moltissimo il noto picchiotto con questo soggetto, a Venezia, onde parlo qui sotto. Tale picchiotto che vedevasi esposto al Museo Austriaco d'Arte e Industria del 1864 apparteneva, allora, al barone di Rothschild; io lo conobbi da una fotografia di quell'Esposizione. Traverso ad altri modelli (tav. XXXV) giungo al Veneto, a Verona, ove raccolse vari picchiotti, molti anni sono, il mio amico Antonio Salvetti (4); ed io offro alcuni saggi veronesi del Museo Civico e di case private. Nè al lettore sfugge la bellezza della maniglia imagine guerresca (tav. XXXIV), elegante, che tiene uno stemma colla sinistra. Alcuni altri modelli veronesi veggonsi e vedevansi in varie località: Borgo Tascherio, Paradiso, S. Andrea, ferri o bronzi, decoro d'arte nei picchiotti, la quale arte si innalza a Venezia con modelli superbi.

A Venezia fermà ogni osservatore un picchiotto-principe nel Palazzo Loredan ora Istituto di Scienze, Lettere ed Arti (tav. XXXVI). Esso ebbe gran voga e, stando al libretto del Grevembroch (5), venne

(1) Pozzi, op. cit. p, 37.
(2) Questa serratura appartenne alla Collezione Spitzer alla quale ricorremmo anche per alcune serrature gotiche. Sulla vendita della Collezione si legga: Davillier, *Les acquisitions des Musées à la vente Spitzer* in *Art* 1893 p. 45 e seg.
(3) Veda la nota bibliografica ai picchiotti di ferro.

(1) Balletti, *Gli ultimi battenti in bronzo a Reggio dell' Emilia* in *Rass. d'A.* 1903, p. 121-22.
(2) Riprodotto dal Patrizi in *Giambologna*. Op. cit. p. 190.
(3) Alizeri *Guida* cit. vol II, p. 113.
(4) *Ricordi d'Architettura*, 1881, tav. III e IV.
(5) *Raccolta di Battilori a Venezia*, Venezia, 1879. Un illustre

replicato parecchie volte essendovi l'uso di ripetere questi bronzi i quali oggi formano il decoro di molte Raccolte pubbliche e private.

Il picchiotto di Nettuno coi cavalli marini fu edito dunque molte volte a Venezia; e s'indica il Palazzo Gradenigo a S. Giustina, Lezze alla Misericordia, Zanardi a S. Sofia, Mocenigo a S. Stae, Cornaro a S. Giov. Crisostomo, Pisani a S. Stefano, Loredan a S. Stefano, Foscarini ai Carmini, Garzoni a S. Samuele, Cornaro a S. Polo, Dolfin a S. Pantaleone. Fra gli esemplari che si conservano noto quello al Palazzo Loredan, quello al Palazzo Mora a S. Felice, non indicato dal G. che il proprietario dice originale e sostituì con una copia, e ne noto uno nella Collezione Cernazai di Udine comperato dal Museo Civico di Venezia, ove ora si trova insigne esemplare per la conservazione e la pàtina. Agli accennati esemplari si aggiunge una copia nel Palazzo Trevisan Cappello e altre copie si uniscono, in Venezia o fuori, esulate come il picchiotto del Palazzo Cornaro a S. Polo venduto ai primi di maggio 1905 a Londra, già nella Raccolta Cheney (1).

L'autore del picchiotto originale è sconosciuto; appartiene alla seconda metà del XVI secolo e l'autore potrebbe essere Alessandro Vittoria († 1608) la qual cosa sospingerebbe un po' più verso noi il picchiotto Loredan, che potrebbe appartenere ad un artista vicino al Vittoria se questo non lo modellò.

Sono già molti i Palazzi veneziani qui citati per la bellezza dei loro picchiotti; eppure essi costituiscono un minimo numero. Ed io raccolsi la notizia d'altri Palazzi, Case, Monasteri ornati da picchiotti artistici sfogliando specialmente il Grevembroch. Non pochi cangiarono sede, onde la mia nota si fa tanto più interessante.

Ricchi di teste e figure, di foglie e stemmi, agitati nelle sagome, noto particolarmente il picchiotto del Palazzo Tiepolo a S. Aponal, Longo ai Servi in Rio della Sensa, Rezzonico a S. Barnaba, Da Mula a S. Vio, Ruzzini presso S. Maria Formosa, Gustinian Lolin a S. Vidal, Querini in Canneregio, Diedo a S. Fosca, Gabriel ai S. S. Giovanni e Paolo, Grimani-Bergonci ai Due Ponti, Contarini dai Scrigni, a S. Trovaso, Garzoni a S. Samuele, Grimani Maffetti a S. Polo; e il Monastero di S. Zaccaria, di S. Giuseppe della Celesia io noto colla Casa Loredan a S. Maria Nova, Priuli nella stessa località e il chiostro di S. Giovanni e Paolo. La varietà non brilla eccessivamente in questi bronzi; ma di quelli che vidi posso affermare il gusto decorativo, e la linea felicemente mossa a produrre un effetto d'arte appariscente. Così questi bronzi devono tirar le lodi anche se taluno vuol meco notare la mancanza di finezza, qua e là non richiesta alle opere decorative come queste.

I Musei pubblici e le Raccolte private vantano dei picchiotti: lungo ne condurrebbe uno studio particolareggiato sui medesimi i quali ispirarono persino delle Collezioni speciali. Quella del Museo Nazionale di Monaco ricca di saggi italiani, illustrata in parte dal *Connoisseur* di Londra (1)

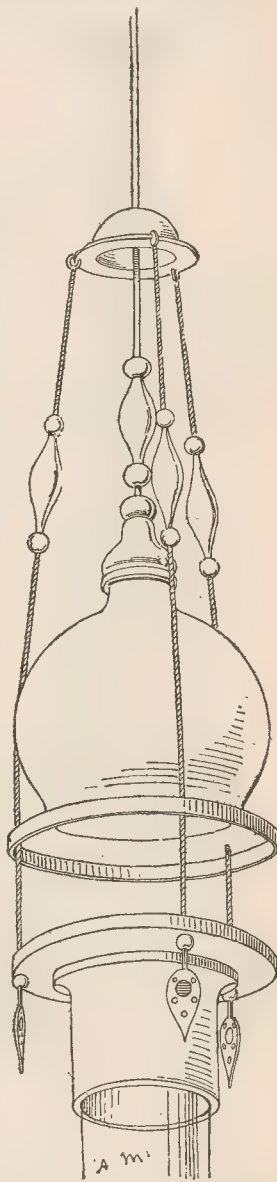



Fig. 108. — *Venezia*. Lampada in un quadro della Vergine di Marco Basaiti nella Galleria.

patrizio veneto, Pietro Gradenigo da Santa Giustina, fece disegnare nel 1758 da Giovanni Grevembroch, artista fiammingo dimorante a Venezia, una raccolta di picchiotti alla quale mise il titolo « Battori, Batticoli e Battioli in Venezia »; Essa raccolta contiene quarantacinque disegni acquerellati, fu edita nel 1879 sotto il titolo predetto da G. B. Brusa. Un indice mostra ove trovansi o trovavansi i quarantacinque picchiotti ognuno figurato, ornati in artistica guisa. I disegni grevembrochiani oggi nel Museo Civico non sono molto felici, ma sono interessanti nella loro vivacità ideativa. Dei soggetti riprodotti Cfr. il mio articolo, a 1907 n.° di maggio, in *Natura ed Arte: L'Arte nelle maniglie e nei picchiotti* con molti esemplari italiani del XVI secolo, appartenenti a Musei esteri qui non pubblicati.

(1) Un esemplare meno noto di questo picchiotto fa parte della Raccolta già di Aldo Annoni a Milano, ora eredità Cicogna. *The Connoisseur*, 1906 Londra, p. 243 e seg: superbo picchiotto bronzeo cinquecentesco, nel Museo di Cluny, veneziano, in *Art pour Tous* 1905. tav. 5.

(1) N.° del dicembre 1906. Il Mainoni di Intignano raccolse a Milano molti picchiotti, e una bella Collezione è posseduta ivi dal Mylius che ne fe' oggetto di volume riccamente illustrato.

devesi mettere fra le importanti, come quella del Museo di Cluny e del Museo di Kensington. Non accenno alcuni picchiotti cinquecenteschi nel Museo Civico di Torino ed uno formoso ed ampio, nella raccolta Bottacin, al Museo Civico di Padova del XVI sec. metà.

Fig. 109. — *Padova.*
Candelabro mon. nella Basilica di S. Antonio
(Fotografia Alinari, Firenze).

Il Giambologna che presso le maestose e numerose fontane, autore egli pure di picchiotti, produsse una quantità di piccoli bronzi, emerge su cotal campo colla bizzarra figura del « Diavolino » nel Museo Nazionale di Firenze (tavola XXXVII) bronzo elegante che nella scultura decorativa del Cinquecento tiene posto cospicuo: Bologna ne possiede una riproduzione moderna all'angolo del Palazzo Vecchietti. Eppure appartiene all'epoca giovanile del nostro Maestro. Esso decorò un angolo del Palazzo Vecchietti a Firenze, nell'antico centro della città: ed il Vecchietti fu protettore ed amico del Giambologna degno questi, veramente, di ogni ausilio.

L'autore del « Diavolino », e di agili bronzi in figure talora un po' contorte ma supremamente decorative, si esalta come modellatore d'un magnifico Tacchino nel Museo Nazionale di Firenze che quasi umilia la realtà.

Il Giambologna si compiacque in questo genere bizzarro: sono sue tre scimmie bronzee in una vasca di Boboli a Firenze e gli appartengono alcuni bronzi simili al Louvre, al Kensington ed altrove (1).

Scultore e decoratore, forte nell'imaginare gli assiemi grandi destinati a vasti ambienti, il Giambologna trattò meno gli oggetti piccoli i quali, come le urne e i cofanetti, modellarono taluni Maestri bravamente. Il Quattrocento italico, epoca immediatamente anteriore al Nostro, ne vanta alcuni importanti: l'urna reliquiario per le ossa dei SS. martiri Proto, Giacinto e Nemesio, ordinata da Cosimo e Lorenzo dei Medici al Ghiberti, disfatta, indi ripristinata, vanto oggi del Museo Nazionale di Firenze, appartiene alla serie che attira la nostra curiosità. Essa può ricordare l'urna quattrocentesca dei SS. Lorentino e Pergentino nel Museo Civico di Arezzo che è di rame; ed io offro, modello cospicuo, il cofanetto del Caradosso nel Museo Estense di Modena (fig. 99), a mostrare l'energia di un insigne Maestro a noi noto operante qualche po' dopo il Ghiberti. Esso ricevette un marcato riflesso dalla classicità e il modellato sapiente ne fa un'opera di molto pregio. Un simile cofanetto con piccolissime differenze, nei piedi e nel busto della parte inferiore che quest'ultimo non contiene, essendovi ripetuta la Medusa della parte superiore, vedesi nei bronzi del Louvre e viene assegnato a scuola padovana. La ripetizione della stessa testa non giova e vale più il cofanetto di Modena.

Mi studiai di offrire il modello di un tavolino bronzeo, quasi parafrasi dell'uso romano di cotali mobili (fig. 100). E quanti altri oggetti minuti potrei offrire! Calamai (questo che dò è fiorentino cinquecentesco [tav. XXXVIII]) ed avvia alla quantità inaudita di calamai artistici bronzi con sfingi, delfini, testine, figurette, festoni, putti, campanelli [tavola predetta], vasi [tav. predetta] variati nella forma e nell'uso, vaghi come lo schizzo che sbocciò dalla imaginazione di Polidoro da Caravaggio (fig. 101 [2]) e taluno di Maestro insigne, come il vaso del Museo Civico di Padova del Briosco (3). Così ci si avvia ad un cumulo di mesciacqua e vaschette (fig. 102 e 103) e

(1) A proposito di bronzi spiritosi non saranno esaltati mai abbastanza i Chinesi e i Giapponesi. I loro Buddha, i loro idoli, i loro bronzi, gli elefanti, le gru, le cicogne, le tartarughe, i rospi, i pavoni, i draghi chinesi e giapponesi in vasi, vaschette, coppe, teiere, scodelle, candelieri, profumiere, piccoli bracieri, tripodi, secchielli dalla pàtina calda o fredda, verde o marrone, bronzi dorati o argentati, accendono la fantasia come una lirica di fiamme.

(2) Categ. *Ornamenti.* Cornice, 540.

(3) Ricco di lavori d'arte applicata è il Museo Civico di Padova ricco di bronzi, legni, avori, ceramiche, stoffe, merletti, cuoi; e fra i bronzi vanta questo vaso d'Antonio Riccio, ossia del Briosco, lavoro insigne riprodotto in Moschetti, *Museo civico di Padova* cit.

secchielli e mortai e piatti, taluno prezioso quando riveli, come un piatto di Orazio Fortezza (fior. nel 1557) da Sebenico nel Museo Nazionale a Firenze, il talento d'un artista poco noto; e ci si avvia a un cumulo di fibbie (1) illeggiadrite da fiori e di campane, di orologi, bacini, scatole (2). Al solito anche Maestri eminenti idearono questi oggetti. Iacopo Sansovino modellò un calamaio destinato al duca d'Urbino (3); Raffaello al papa Leone X, nel suo celebre ritratto, pose in mano un campanello squisito che può essere ideato dall'Urbinate; il Bellano avrebbe modellato un bel calamaio entrato pochi anni sono (1902) nel Museo industriale di Berlino (4). E, ancora l'Urbinate, al tempo di Francesco I, in una lettera del segretario d' Elisabetta Gonzaga, si fa autore di due « bacili con due bronzi da mano molto belli de dise- » gno et fogia antiqua, designati per Raphaelo (5) ».

Non citai le lastre tombali materiate nel bronzo, come si vede a Firenze la lastra di Leonardo Dati a S. Maria Novella, bronzo (1424) del Ghiberti; e si vede a Siena nel Duomo la lastra del vescovo Pecci assegnata a Donatello.

Potrei scendere a indicare gettoni e sigilli, bronzi o rami, appartenenti a Comuni, Monasteri, papi, cardinali, privati (6), al cumulo di bandelle da mobili carezzate nel bronzo, alle borchie corredo pure di mobili onde il Museo Civico di Torino possiede modelli cospicui; bronzi o bronzi dorati. E potrei dire sul corredo delle bardature da cavalli di novo in borchie, morsi, sonagli; ma questa non è la storia del bronzo vuol essere invece un sunto di cotale storia, e qualcosa debbo sacrificare.

Citai le campane: ora le indico a parte perchè ricevettero fregi e figure ideate con gusto, cesellate con sapienza. Ciò avvenne non infrequentemente. Una campana quattrocentesca, modello di delicata decorazione bronzea, emerge nella serenità del cielo di Venezia, sulla Torre dell'Orologio. Essa da secoli si accompagna a due figure le quali tutti ricordano. Snella, fissa su uno stelo di ferro, col finale a globo

Fig. 110. — Particolare del candel. monum. nella Bas. di S. Antonio (Fotografia Alinari, Firenze).

e una croce in cima, ricevette dal suo Autore ornati, medaglie collo stemma di Agostino Barbarigo, doge all'epoca della campana e il leone di S. Marco. Tuttociò è modellato colla stessa squisita maniera con cui l'orefice carezza un gioiello.

L'epoca della campana viene annunciata sul lembo inferiore ove si legge il nome del suo Maestro:

(1) Grossa fibbia con pàtina verde composta da due figure, una di nano, l'altra di donna che suona l'arpa, bassorilievo intagliato, bronzo nel Museo nazionale di Firenze, quattrocentesco.

(2) La Biblioteca Comunale di Siena possiede una saliera cinquecentesca, bronzo geniale con un grazioso motivo di conchiglie. E il Museo Nazionale di Firenze possiede uno schiaccianoci, bronzo veneto che merita di essere descritto. Ha base quadrata, si veste con foglie d'acanto, e termina in una testa con due faccie ridenti; una leva apre una delle faccie, così lo strumento compie il suo ufficio.

(3) Un elegante ed agile calamaio bronzeo appartiene, mi si dice, a un privato a Rimini: vuolsi che sia appartenuto a Sigismondo Malatesta. Ne vidi un disegno.

(4) Vari campanelli cinquecenteschi italiani appartennero alla Raccolta Piot di Parigi. E la chiesa di S. Giusto a Siena possiede un campanello bronzeo cinquecentesco con una scena di caccia firmato: JOHANNES SIMONIS FECIT.

(5) *Il Raffaello*. Urbino, 1876, p. 101.

(6) La più splendida Raccolta di sigilli in Italia è quella del Museo Nazionale di Firenze onde il Padre Tomini aveva cominciato a compilare un Catalogo illustrato interrotto per la morte di quest' erudito. Il Catalogo fu continuato dal Milanesi.

OPVS SIMEONVS. FECIT. IHS MCCCCXCVII | ADI PRIMO DECEMBRIO (1).

Michelozzo Michelozzi avrebbe fuso, egli pure, delle campane (2); fra' Guglielmo Monaco, della famosa imposta di Castelnuovo a Napoli, fu autore di una grande campana per detto Castelnuovo (3); e si hanno esempi di campane artistiche o storiche come quella votiva, figurata, della Repubblica di Siena, per la battaglia vinta dai Senesi a Camollìa, contro le truppe di Clemente VII (1523–34) di un Antonio da Siena.

Fig. 111. — *Venezia.* Candeliere nel Museo Archeologico (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale di Venezia).

Il bronzo servì a materiare casse equadranti da orologi; e l'Italia vanta dei fonditori e costruttori di orologi ragguardevoli, come i Parolari e i Rainieri di Reggio-Emilia. Un Francesco Parolari (n. 1487) fu rappresentato in una medaglia di Pastorino da Siena del 1553, e un Cherubino *alias* Sforzani, costruttore di orologi alla corte dei Papi, che ricevette il monumento nel Duomo di Reggio dallo scalpello di Prospero Spani, fu eccellentissimo. A questo Maestro appartiene il meccanismo dell'orologio nella Torre « di Piazza » a Macerata (cominciato nel 1550) coi re Magi gesticolanti che più non esiste e al suo luogo fu murata una lapide a Vittorio Emanuele II. Ciò vedesi medesimamente nell'indicato orologio di Venezia in Piazza S. Marco ove la scena de' Magi suscita immensa curiosità ai forestieri. La macchina marciana appartiene al M.° Giampaolo Rainieri che il primo giorno di febbraio del 1499 la scuopriva al pubblico. « L'orologio ch'è sulla piaza « sopra la strada che va in Marzaria fa cum gran « inzegno et bellissimo » dice Marin Sanudo.

Giampaolo appartiene a detta famiglia de Rainieri che ebbe un Gianlodovico e un Leonello tutti orologiai di cui scrissero il Tiraboschi, il Campori e il Malaguzzi (1). Quest'ultimo pubblicò il contratto relativo alla costruzione dell'orologio per la piazza di Reggio Emilia: sull'orologio apparivano i Magi ad ogni batter d'ora e s'inchinavano alla Vergine (1536).

Si costruirono degli altri orologi di cotal genere: Ambrogio Spannocchi in una lettera a Lorenzo il Magnifico (14 giugno 1477), parla di un bellissimo orologio ornato con molte figure che « lavorano tutte ad un medesimo tempo », opera di Dionisio da Viterbo (2).

A Reggio Emilia si fabbricarono gli orologi tascabili; e la famiglia Sforzani si conquistò un nome in tale industria che celebra il nominato M. Cherubino Sforzani d.° Parolari, noto al Cellini, onde si discorre nei documenti della Corte di Mantova. Nel 1531 nacque a Roma, nel 1540 rimpatriava; e Domenico Bratto piacentino, otteneva il 13 novembre 1556 la esenzione per dieci anni di dazio purchè si recasse a Mantova ad esercitare l'arte dell'orologiaio.

La Francia e l' Alemagna, quest'ultima soprattutto, produsse, più della nostra, orologi con trafori, smalti, argentature e dorature ideate ad accrescere la bellezza delle casse; e creò una quantità di quadranti con bronzo dorato sovente o bronzo giallo. A questa materia appartiene un quadrante italiano nel Museo Nazionale di Firenze con figure e segni astronomici incisi e la data 1538.

L'occhio in cerca di bronzi superbi rimane affascinato dai tre celebri pili di Venezia. Alessandro Leopardo († dopo il 1521) vive alla bellezza soprattutto per la felice fatica di questi pili in cui una composizione imaginosa ricevette forma nobilissima.

Destinàti a portare gli stendardi marciani, nei bassorilievi simboleggiano la floridezza marittima e commerciale della Repubblica; e furono allogàti al Leopardo nel 1501, messi al posto nel 1505, e l'anno

(1) La macchina dell'orologio ingegnosa e molto decorativa, del Rinascimento, appartiene a un M.° Giampaolo Rainieri Ranieri modenese o parmense.

(2) Poggi, *Michelozzo fonditore di campane* in *Miscellanea d'Arte*, anno 1°, 1903, p. 16.

(3) Filangeri. Op. cit. vol. II, p. 180 e seg.

(1) Campori, *Orologeri degli Estensi*; Malaguzzi, *Notizie d'Artisti reggiani*, Reggio, 1892; appendice,

(2) Milanesi, *Docum. d'A. S.* vol. II. p. 360.

poi ricevettero le bandiere di S. Marco pitturate da Lazzaro Bastiani e Benedetto Diana (tav. XXXVII [1]).

Così la Serenissima educava il popolo alla bellezza: offrendo, cioè, a pubblico spettacolo, i pili di Piazza S. Marco. Lo stesso scopo ebbero i Fiorentini e i Senesi, quest' ultimi quando chiedevano al bronzo il portastendardo e il bracciale nel Palazzo del Magnifico, onore d'arte ornamentale, opera insigne di Giacomo Cozzarelli (tav. XXXIX).

Non meno del ferro, il bronzo creò piccole lampade e grandi bracciali (fig. 104), leggiadri candelieri, e sontuosi candelabri, sussidio a cibori monumentali e a tabernacoli. E Lei che forse resta sorpreso alla lampada fiorentina del Kensington (fig. 105) e di più al candeliere curiosissimo, creazione bizzarra (tavola XXXVII) nello stesso Museo (2), ricordi le amenità di Roma e del Medioevo e sappia che il Rinascimento esultò a simili trovate. Nel Museo Nazionale di Firenze, emerge una lampada veneta (XVI secolo) formata dal teschio d'un cavallo che porta un fanciullo a cavalcioni. Tutto ciò vive allato di composizioni austere onde il Veneto, regione di bronzisti per eccellenza, va nominatissimo. Si trovano dei modelli senza alcun accento satirico o burlone, nei frammenti del « Trionfo di Cesare » (incisioni del Mantegna molte volte riprodotte) e se ne trovano esaminando la Raccolta di Disegni agli Uffizi (XL) o quella di Enea Vico, il celebre incisore parmense cinquecentesco: (tav. predetta [3]). Ed io che presi molte note sui quadri, sorpreso da una graziosa lampada nel fresco di Filippo Lippi a Firenze in S. Maria Novella, S. Filippo che caccia il demonio, addito vari quadri veneziani (fig. 106, 107 e 108), una santa Veranda di Lazzaro Bastiani nell'Accademia di Vienna con una lampada tonda, ad anello, con un cono in cima abbellita sotto da un ciuffo di foglie. Tra gli esempi quelli di Venezia del Carpaccio (squisita la lampada nella Presentazione carpaccesca) e del Basaiti non sanno nascondere il carattere orientale: il bronzo entra poco in siffatte composizioni primeggiate dal vetro, forse dalla ceramica, lo che ripeterebbe un costume spagnolo.

(1) Veda anche i modelli di candelabri nell'Istituto di B. A. a Venezia, destinati a sostenere le urne delle votazioni pel Maggior Consiglio, eseguiti dallo stesso Alessandro Leopardo, nello scorcio del XV secolo.

(2) Questo stesso tipo di candeliere cinquecentesco, testa di satiro sorretta da un piede di gallo, conservasi a Milano nella Raccolta Annoni che possiede un altro candeliere dello stesso tipo.

(3) Enea Vico nato a Parma (circa 1520 † 63) fu eccellente incisore e pubblicò una Raccolta di vasi, trofei, fregi, inquadrature, pannelli, candelieri, V. Bartsch XV vol., p. 317. Il Guilmard trovò alcune incisioni fra cui dei candelabri del Vico, ignote al B. Op. cit. p. 289-90.

Il Rinascimento vanta un tipo suo di candelieri profani, d'uso domestico, larghi in fondo, a comporre un ampio e alto piedestallo sagomato cesellato o graffito nel corpo, dal cui mezzo emerge il fusto, corto, sagomato ancor esso, che in cima si apre al bocciòlo della candela. Un esempio bello con stemmi dorati e graffiti, orientaleggiante, conservasi a Milano nella Raccolta Annoni. La comodità di questi cande-

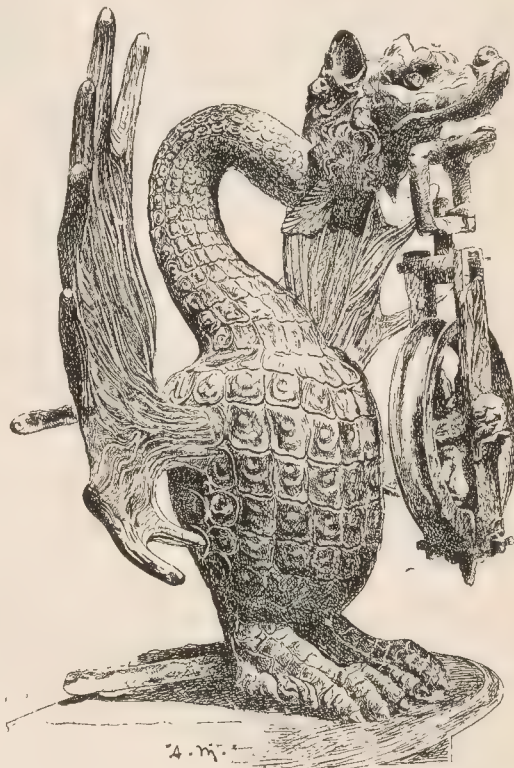



Fig. 112. — *Liverpool* (vicinanze). Drago porta carrucola.

ieri è somma, poichè la base ampia, quasi greve, accerta che mai i candelieri così ideati cadranno con pericolo d'incendio.

Venezia e il Veneto trionfano; e, prima di Venezia, Padova vanta il candelabro bronzeo del Santo, monumentale (4 m. circa) capolavoro italiano in siffatto genere (fig. 109-110). Decoro patavino è onore dell'arte cinquecentesca e del Maestro che lo creò nell'idea e nella forma, Andrea Briosco detto il Riccio, il quale si ammira non lungi da Padova, a Verona, nella tomba dei Torriani. Egli autore del nostro candelabro

il più bello del mondo esclama il Cicognara o degno di Policleto altri aggiungerebbe, esso rivela un forte Maestro (1). Una medaglia, ricordo durevole del Briosco e di questo suo bronzo, venne fusa col nome del Riccio e colle parole: ANDREAS. CRISPVS. PATAVINVS. AEREVM. D. ANT. CANDELABRVM. e l'esergo ebbe una fronda di lauro ed una stella colle due voci: OBSTANTE. GENIO.

Il Gonzàti che scrisse sopra l'opera del Briosco, insegna che il 18 dicembre 1506 si deliberò dai soprastanti alla Basilica di S. Antonio, la esecuzione di un grande candelabro da cero pasquale: il solenne incarico venne dato nel 1507 a Andrea Riccio, il quale eseguì il lavoro in otto anni, come leggesi sul piedestallo (MDXV). Ma solo il 6 gennaio 1516 il candelabro prese il suo posto nel mezzo dell'antico coro, e di qui, sul finire di quel secolo, (1592) fu trasportato ove ora si vede (2).

Il candelabro dal quadrato passa al tondo e, a poco a poco degradando, si riduce assai sottile; tutto figure, grifi, tritoni, centauri, festoni, venne modellato superbamente. Forse l'assieme pecca di rigidezza; ma chi sa quanto è difficile comporre un candelabro a diversi piani e fu sorpreso dall'imbarazzo di associare le varie parti d'una siffatta composizione, deve essere indulgente. Io tale mi sento, indicando che la sezione superiore vale più della inferiore e la scultura assurge a nobiltà in ogni punto. Nè io mi voglio indugiare sopra qualche sproporzione, accusando la picciolezza delle figure femminili, alate, sugli angoli del partimento basamentale, la picciolezza dei mascheroni alle cimase dello stesso partimento, e la durezza o il mancato innesto, dei grifi soprastanti; neanche vo' dire che il moto delle imagini resta allo stato di desiderio, onde la rigidezza opprimerebbe gran parte del candelabro patavino che abbandono al lettore il quale a Padova, meglio che nel disegno mio, verifica se io fui giusto col Briosco.

Fig. 113. — *Arezzo*. Urna dei SS. Lorentino e Pergentino nel Museo Civico. (Fotografia Alinari, Firenze).

Venezia possiede due candelabri nella Basilica di S. Marco, spesso citati fra i più belli dell'epoca che si esplora. Di Maffeo Olivieri da Brescia, del 1527 circa, eseguiti a spese del vescovo Altobello Averoldo che li regalò a S. Marco, sono alti quanto un uomo e trovansi davanti all'altare del S.S. Sacramento in cima, a destra, della Basilica. Un po' minuti e confusi, la loro linea d'assieme difetta di tratti marcàti e le figure piccole non giovano alla chiarezza di questi due bronzi ben modellàti. Certe figurine sono preziose: un gruppo di angioletti nudi formano un anello umano, adorabile, a sostenere la parte superiore di questi bei candelabri destinàti a vedersi da molto vicino (1).

(1) Il candelabro ebbe dei laudatori entusiasti fra i moderni. Tale Eugenio Piot, il quale collocava il candelabro patavino fra le imposte del Ghiberti e il fonte battesimale di Siena, cioè fra le più nobili creazioni del genio italico del Rinascimento.

(2) Gonzati, op. cit. p. 141, in cf. col docum. LXXXIV. Il G dà l'assieme inciso e vari particolari del candelabro patavino; le cui misure sono: altezza totale del candelabro col piedestallo m. 5.36, senza il piedestallo 3.92; altezza del piedestallo 1.44; larghezza maggiore del bronzo incluse le sporgenze 1.12; minore 0.09.

(1) Maffeo Olivieri da Brescia bronzista vorrebbe identificarsi con quell'Andrea Baruzzi che nella chiesa di S. Maria in Ara Coeli a Roma ha l'epigrafe mortuaria, dove si legge che egli fu scultore e fonditore di metalli eccellentissimo. anzi a *nullo* secondo. Lo che compensa un po' la mancanza di notizie che lo riguardano.

Un candelabro bronzeo a S. Maria della Salute, ancora a Venezia, vince pertanto tutti i candelabri bronzei a me noti, ma questo conduce a un'età avanzata. L'autore firmato è Andrea Baruzzi d'Alessandro bresciano e precisamente salodiano (n. 1530) discepolo del Vittoria. Ne parleremo. E potrei discorrere d'altri candelabri da cero pasquale; ma i migliori li indicai a parte: il candelabro nella Basilica di S. Petronio a Bologna che non può mancare in queste pagine, perchè si conosce bene nel suo tempo e nel suo autore. Agostino de Marchi cremasco modellò e fuse il candelabro petroniano nel 1474, essendo tutt'uno col Maestro del coro nella nostra monumentale Basilica.

Qui s'indicano alcuni altri candelieri (fig. 111 e tav. XLI) allato di cibori e candelabri bronzei, come quello insigne che Lorenzo di Pietro di Lando detto il Vecchietta, eseguì fra il 1465 e il 72 per lo Spedale di Siena ove stette fino al 1506, e poi entrò nel Duomo.

I cibori ed i candelieri potrebbero condurmi a lungo studio.

Uno dei miei candelieri appartiene al Giambologna: l'occhio avverte che sale nel tempo più che non vi salga il candeliere di gusto quattrocentesco nel Museo Archeologico di Venezia, squisito quanto fantasioso è il candeliere nel Museo Civico di Bologna (1). Veggonsi alcuni candelieri importanti (seconda metà del XVI secolo) ancora a Bologna, a S. Giacomo, altare Hercolani; e, curioso, nel Museo Nazionale di Firenze un candeliere cinquecentesco di scuola veneta, composto d'una cariatide sulla cui testa, fra mezzo a dei cartocci, spicca la candela e, sotto, un mascherone a bocca aperta ha la lingua fuori a ricevere il lucignolo. Meno singolare, nello stesso Museo, un candeliere dell'istessa epoca e scuola, va composto d'una statuetta femminile con un putto in braccio e un vaso sulla testa, sostegno alla candela. Una larga base ornata da medaglioncini placcati d'argento, completa il bronzo.

Vorrebbesi qui dire sopra alcuni leggii bronzei che il Rinascimento regalò alle Chiese: la Sicilia, grazie a un Annibale Scudamiglio trapanese (fior. nel 1582) si pigliò un modello cospicuo per l'Annunziata di Trapani, stilisticamente integrato allo stile classico, e cronologicamente no. Quest'opera sicula culmina nel patrimonio dell'Isola. Vorrebbesi ancora dire di minute cose come gli alari che il bronzo frequentemente materiò. Ma ci vorrebb'altro! Un alare di bronzo cinquecentesco con cariatidi, putti, mascheroni, la statua dell'abbondanza in cima, quasi solenne composizione da adattarsi a ricco candelabro, povero nella plastica irresoluta, qui esempio d'altezza cui poteva aspirare l'alare artistico: questo alare possedette tanti anni sono l'antiquario G. Baslini a Milano nè so dove andò a finire.

Finisco colla carrucola di Liverpool, fantasìa adorabile, evocante uno dei nostri maggiori autori (fig. 112), il Briosco (atto notarile del 1566). Posseduta dalla famiglia Emanueli a Verona, fu corredo d'un pozzo nel palazzo Guarienti di questa città: gli Emanueli eredi dei Guarienti vendettero il magnifico bronzo a un antiquario di Venezia, e un inglese sir Smeyd, di una terra vicina a Liverpool, lo portò via pagando 20.000 lire.

La carrucola veneta condurrebbe a parlare dei pozzi o « puteali » cari a Venezia, materiati qualche volta nel bronzo: le due « sponde » di pozzo, bronzee, nel cortile del Palazzo Ducale sono modelli sommi: una appartiene a Niccolò de' Conti (1556) l'altra al ferrarese Alfonso Alberghetti (1559). *Alphonsus Albergeti fecit anno Domini* 1559, si legge nell'iscrizione del pozzo modellato e fuso dal Conti.

Rame, Ottone (Dinanderie) Piombo, Stagno, Acciaio.

Il rame solo, martellato o smaltato, inargentato dorato, continuò a adottarsi nel Rinascimento come il bronzo dorato, e si martellò sugli stampi, ebbe ornati a rilievo, baccellature, rosoni, cerchi concentrici, medaglioni i quali decorarono croci, reliquiari, urne, paci, bastoni pastorali, candelieri, candelabri gettoni, sigilli e, nel campo profano, anfore, piatti, bacini, vasi, lanterne e busti, statue, anelli dove non servì, rivestimento ornamentale, in lastre lavorate ad oggetti eseguiti in legno nel fondo, soprattutto imposte, e bauletti. Vasi ad anfora di rame martellato, inargentato, ornato di foglie, mascheroncini con manichi artistici, costituiscono un prodotto abbondante del Rinascimento, la qual epoca chiese forme eleganti a rievocazione dell'arte classica che fu l'ispiratrice suprema del XV e XVI secolo. Presso queste anfore numerose, allineo numerosi piatti di rame con orlo

(1) Al Giambologna si attribuiscono i due angioli bronzei sorreggenti un candelabro, che si ammirano sulle sponde del coro nella Primaziale, e furono un tempo all'altar maggiore. Il Maestro di Douai ne ricevette l'incarico, ma deve averli lavorati come il Giambologna lavorò tutte le imposte della stessa Primaziale. Veda ove se ne parla nel vol. II, pag. 120.

rialzato, ornati con rilievi di figure, inscrizione nel mezzo ad abbellimento e espressione parlante (se ne conservano parecchi); e metto le lampade di rame dorato che si inspirano talora al gusto orientale, specialmente a Venezia che produsse innumeri lavori di questo genere. Importante una lampada del XVI sec. incisa e dorata nel Museo di Cluny.

Il rame si unì agli altri metalli: così diè forma a un'infinità di foconi corredo ai braceri di ferro battuto, i quali s'ornano frequentemente d'una baccelliera alla base, si ripiegano al labbro e nel fregio, fra questo e la base, e s'allargano a fregi eseguiti collo stampo. Ne restano moltissimi.

Fa impressione un genialissimo scaldaletto di rame cesellato, veneto (fine del sec. XVI) nel Museo Civico a Torino; e i gioielli di rame dorato di cui il Rinascimento si ornò, s'indicano tra le cose curiose: spesso sono anelli. E inalziamoci fino allo sportello, rame dorato di Lorenzo Ghiberti, nella parrochiale di Peretola (Firenze) appartenente a un tabernacolo di Luca della Robbia (1441-43), felicissimo. Poco noto. Cristo il cui sangue cade nel calice a' suoi piedi, è degno del tabernacolo; e se la certezza ghibertiana non esiste, l'arte qui sale fino all'Autore della imposta « degna del Paradiso » e dello sportello a S. Egidio di Firenze onde qui fu tenuta parola.

Il Museo Cristiano del Vaticano possiede diversi grossi anelli di rame dorati e cesellati, con gli emblemi degli Evangelisti e la pietra falsa. Del XVI secolo si portavano sopra i guanti di pelle, così sono più grandi di quanto parrebbe. La *Revue de l'Art Chrétien* (1860, p. 664) pubblicò un anello di questo genere; e nell'Inventario (1525) di Luigi dei Francesi edito dal Barbier de Montault, si indica uno di questi anelli (1).

L'ottone pure materiò oggetti, busti e statue come il piombo e lo stagno (2): il piombo si sostituì al bronzo nelle medaglie e nelle placchette (ricordo una bella placchetta di piombo, la caduta di Fetonte del Moderno, nel Museo Nazionale di Firenze [esistono delle prove in zolfo]), e i piombi storiati non sono una novità per alcuno (3). Forse taluno ignora una capsella in piombo di Valerio Belli, trovata nel 1899 a Napoli, nella antichissima chiesa di S. Restituta annessa al Duomo, onde alcune rappresentazioni furono composte, pare, dal Maestro vicentino per la famosa cassetta di Clemente VII; e qui cotal ritrovamento si registra volontieri.

Il disegno della bellissima urna dei SS. Lorentino e Pergentino nel Museo Civico d'Arezzo deve risaltare in queste pagine. Trattasi d'un fine rame quattrocentesco (fig. 113). L'Archivio di Fraternità ad Arezzo disvela l'autore di cosiffatto monumento.

« 1498, marzo 22

« .... allogato a Maestro Niccolo di Giovanni di Ciuc-
« cio orafo di Borgo S. Sepolcro, abitante in Arezzo,
« uno ornamento di rame dorato in sulla capsa delle
« reliquie dei santi Lorentino e Pergentino, cittadini
« ed advocati, con cornici base figure et altri orna-
« menti, come apare in detta alogazione per prezzo
« di ducati 40 d'oro in oro larghi ».

Non si capisce quindi come l'urna aretina si accompagni a Forzore di Spinello; e poichè il nostro rame, sembra disorganico, in qualche rimaneggiamento, può aver avuto parte Forzore: il rimaneggiamento non oscura la stilistica del monumento, ma le linee organiche ne sono pregiudicate. Comunque, il rame coi suoi bassorilievi, storie dei SS. Martiri a sbalzo dorati, le sue incisioni, si cita picciol tesoro nel Museo aretino.

Tuttociò dimostra che il rame, il quale fu il materiale prediletto all'oreficeria medieva, non cessò di usarsi in opere solenni: a questo modo lo svolgimento dell'arte, in questo materiale, procede dritto dal Medioevo ad oggi e continua la sua esistenza.

L'ottone produsse nel Rinascimento piatti sbalzati d'uso sacro e profano, quasi tutti decorati da disegni ornamentali, croci, turiboli, brocche, mesciacqua e simili; ma, come lo dichiarai parlando della « dinanderie » medieva, l'Italia non è il paese che lavorò e adoprò meglio l'ottone sì bene il Belgio, la Alemagna, la Fiandra, eppoi l'Inghilterra e la Francia. La « dinanderie » del Belgio (i migliori monumenti toccano la fine del XV e i principî del secolo successivo) venne combattuta e dovette cedere alla indomabile concorrenza tedesca ed inglese.

Gli ottoni d'oltralpe continuarono a produrre spe-

(1) *Oeuvres complètes,* cit., vol. I, p. 120.

(2) Massé, *Pewter Plate*. Londra, 1904.

(3) In occasione di importanti lavori eseguiti nella Senna, fra gli anni 1848 e 1860, furono scoperti a Parigi una quantià di « piombi storiati » i quali, raccolti da un restauratore di quadri, Arturo Forgeais, furono acquistati dal Museo di Cluny nel 1861. Sono gettoni appartenenti a corporazioni di arti e mestieri, insegne di pellegrinaggio, monete, pesi, giocattoli, insegne politiche, medaglie, braccialetti, anelli, fibule, tutte cose di piombo appartenenti al XIV e XV secolo: Esse formano una Collezione unica importante per la storia del costume e dimostrante quanto il piombo, e in quante cose, si adoperò nei secoli XIV, XV e XVI. Si trovarono anche alcune forme di tali oggetti.

cialmente leggii e candelabri, e si vanta un candelabro pasquale a Lèau del 1483 di Rainero van Thienen brussellese col fusto a cinque braccia di oltre cinque metri e mezzo.

L'Italia offre alla storia i suoi finissimi ottoni coi suoi propri Maestri: Gino di ser Nerocio orafo senese, assumeva nel 1428 una statua d'ottone pel Battistero di S. Giovanni a Siena, e nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, un bel pastorale d'ottone dorato appartenne ad Amerigo Corsini, arcivescovo di Firenze († 1430 circa), il cui erede lo lasciò all'Opera medesima (1).

Come il rame così l'ottone fu adottato in una grande quantità di piatti o bacili ornati e figurati, in un cumulo di anfore lisce o bulinate, e meno raramente fu adottato in serrature, lucchetti, chiavi artisticamente lavorate, certe volte ideate con segreti ingegnosissimi. Perciò l'ottone come il ferro, servì in chiodi, bullettoni tondi, sfaccettati o poligonali. Ornamento ad imposte lignee, servì qual corredo ad opere in ferro e qual rivestimento ad oggetti in cui l'ottone stesso, come il rame, ha l'ufficio dell'arte. Imposte, oggetti sacri e profani come la predella da altare, lastra d'ottone incisa e cesellata (XV sec.) a S. Giovanni in Monte a Bologna, con dischi di smalto, e simili cose, ricevettero dall'ottone forme artistiche sbalzate e incise.

Quanto allo stagno, esso sostituì, come fu detto. l'argento. Nel campo sacro, se ne fecero reliquiari e altri oggetti da altare; nel campo profano, se ne fecero vasi, piatti, vassoi, saliere, orciòli, candelieri. Ebbe, lo stagno, il suo Colombo, come fu detto, benchè avrebbesi potuto dire il suo Cellini: tal fu Francesco Briot orefice e scultore di Besançon (1550 † 1615) il quale, in vasi con analogo bacino, coperto da grottesche, figurati come pezzi argentei, animati da soggetti mitologici o storici, onorano la bellezza che schiva il valor della materia (2).

La attività veneziana si affissò sul lavorìo dello stagno, e Venezia ne creò oggetti con amore alle forme gentili e artistiche; così il ramo di cotal arte industriale fiorì più di quanto non si creda sul suolo veneziano, ove la industria dello stagno, dei « peltri », vede sue origini molto lontane, e la sua esistenza viene attestata dalla « Mariegola » espositrice di fatti e tecniche sopra i « peltrieri » in somma parte tedeschi e fiamminghi. La Repubblica riconobbe la nostra arte solo nel 1432, osserva il Molmenti; e lo stagno si unì in bellezza policroma e s'intrecciò ad altri metalli in incrostazioni dal disegno fantastico esprimente figure, mascheroni, ornamenti, cartelle soprattutto nelle opere del Cinquecento avanzato (tav. XLII).

I Maestri dello stagno usarono firme e marche a contrassegnare i lavori respettivi; intorno a' quali lungamente qui non posso discorrere, poichè i lavori in stagno si assimilano all'argenteria di cui tratto più qua.

L'acciaio, medesimamente, non trova ivi ampia trattazione, assimilandosi, sovente, al ferro, anzi perfino allo stagno. Chè si fabbricarono dei vassoi e dei candelieri d'acciaio: un vassoio con ornati a traforo, sbalzati di Serafino Bresciani lombardo (sec. XVI), nel Museo Civico di Torino, vale esempio eloquente nel presente luogo; e due candelieri d'acciaio lavorati artisticamente infogliati e carezzati da un Gio. Maria Brazzoli milanese (XVI) nella Casa Bagatti-Valsecchi a Milano, giovano a esporre l'uso cinquecentesco del nostro metallo.

Gli intagliatori di coni d'acciaio, i coni, le armi, gli oggetti femminili cui lo stesso metallo diè forma e resistenza (le cesoie per es.) si ricordano: il lettore ammette che tale soggetto addurrebbe verso qualche ripetizione. Ciò devesi evitare.

Argento, Oro, Smalto, Niello.

La Toscana e la Lombardia primeggiano (1) e l'Emilia si merita la sua parte. Ecco il nome degli eroi: Benvenuto Cellini (1500 † 71 [2]) Ambrogio Foppa

(1) *Catalogo del Museo*, II ediz.

(2) Demiani, *Francois Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn*. Lipsia, 1897.

(1) Sull'oreficeria toscana del Rinascimento v. in *Arte*, a. 1891, p. 215

(2) A parte la Autobiografia, ristampata tantissime volte, il Cellini vanta una sua letteratura. Indico i lavori principali:

Due trattati di Benvenuto Cellini scultore fiorentino, uno dell'Oreficeria, l'altro della Scultura coll'aggiunta di altre operette del medesimo, Milano, 1811. — Arneth, *Die Cinque Cento Cameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen, im K K. Münz und Antiken Cabinette*. Vienna, 1858. *Notizie inedite delle relazioni fra il cardinale Ippolito d'Este e Benvenuto Cellini*, Modena, 1862. — Bertolotti. *Benvenuto Cellini a Roma e gli orefici lombardi ed altri che lavorarono pei papi nella prima metà del XVI secolo*, Milano, 1875. V'è un'edizione 1876. — Plon, *Benvenuto Cellini orfèvre mèdailleur, sculpteur, recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées*, Parigi, 1883. Magnifico volume: contiene molte acqueforti del Le Rat e non pochi buoni disegni del Kreutzberger. Il P. si propose di far lavoro definitivo sul Cellini e pubblicò una « Nuova Appendice » con 2 tav. Il vol. ha il suo compagno, o corrispondente, dello stesso Autore, su *Leon Leoni e Pompeo Leoni*, Parigi, 1887. Il Plon nel suo *Cellini*, esamina ad una ad una, con diligenza e riferimenti storici stilistici e bibliografici, molte fra

detto il Caradosso (verso il 1444 † 1527 [1]), Francesco Raibolini detto il Francia (1450 † 1517 [2]), e la liberalità dei prìncipi feconda il nostro campo.

Gli splendori toscani sono a conoscenza del comune lettore più dei lombardi; egli sa la gloria del Cellini nell'oreficeria, sa che Firenze vide una quantità eccezionale d'orefici d'alto nome (3).

I Pollaiolo (Antonio [1429 † 98?] e Pietro [1441 † 89?]) che lavorarono insieme o no (4), Sandro Botticelli che fece l'orefice da giovane, Andrea del Verrocchio pittore, orefice e scultore, autore di « grosserie » per S. Maria del Fiore, Andrea del Sarto che la critica oggi fa meno disgraziato di quello che il Vasari lo dipinse (1), Maso Finiguerra, sommo niellatore, Michelangiolo il quale fe' disegni d'oreficeria (2) ed esercitò un'influenza sul Cellini: « attesi « continuamente in Firenze a imparare sotto la bella « maniera di Michelagnolo, e da quella non mi sono « mai ispiccato (3) », siccome Leonardo e Raffaello lui stesso disegnatore di oggetti in oro, come attesta anche il Pungileoni (4).

Ancora il nome di altri orefici: oltre il Cellini (5), i Pollaiolo e Maso Finiguerra, presento Amerigo Amerighi smaltatore perfetto, Michelangelo da Pinsidimonte niellatore, cesellatore, smaltatore e montatore di gioie notevole, i fratelli Giovanni e Romolo del Tavolaccio, orefici insuperabili che all'oreficeria recarono ogni vantaggio siccome ciò avvenne, in misura un poco diversa, mercè Stefano Salteregli, Silvestro del Lavacchio specialista nel lavorare le foglie destinate alle gioie (6), Bastiano Cennini il quale lavorò soprattutto gli stampi per le monete, Piero di Nino distinto nelle filigrane, Antonio di Salvi che lavorò benissimo la grosseria, Salvatore Pelli eccellente smaltatore, Lorenzo dalla Golpaia con Andrea del Verrocchio, quegli, dice il Cellini, oriolaio famoso, questi dall'oreficeria salito ai trionfi della statuaria; e Antonio da Bologna con Marco da Ravenna non si tolgono da questo elenco il quale rappresenta un povero complesso rispetto alla ricchezza di nomi che potrebbe contenere.

---

le opere che il tempo andò attribuendo al Cellini, e ne pubblica la riproduzione grafica di un certo numero. Cfr. la terza parte dell'Opera. V. *Docum. inediti su Benvenuto Cellini* in *Arch. st. dell'A.* 1891, p. 372 Vi si dà la prova che effettivamente egli accusò il Borbone, cosa che fu ritenuta una vanteria del vanitoso scultore. — Dimier, *Benvenuto Cellini à la Cour de France,* Parigi, 1898. Opuscolo che lumeggia bene il periodo francese del C. È importante soprattutto per ciò che riguarda i malumori dello scultore contro Francesco I. — Supino, *L'Arte di Benvenuto Cellini,* Firenze, 1901. — Bacci, *Vita di Benvenuto Cellini,* Firenze, 1901. — Rusconi e Valeri, *La vita di Benvenuto Cellini,* trattati, Roma, 1901. — Pintor, *Nuovi documenti Celliniani* in *Miscellanea d'Arte,* anno II (1904). — Il Supino, appendice al suo volumetto, *L'Arte di Benvenuto Cellini*, pubblicò « l' Inventario degli argenti (1587) estratto dall' Inventario della guardaroba del fu Granduca Francesco I, n. 126 ». Il Cellini fu anche medaglista, anzi intagliò monete e medaglie; il Plon stima che avanti il 1530 egli non si sia interessato a questo ramo d'arte. Op. cit., p. 194. Vedi Friedlaender. *Münzen und Medaillen des Benvenuto Cellini,* l'op. citata dell'Arneth e soprattutto l'Armand, *Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles.* Consulti, lo studioso del C,; il Churchill, *Bibliografia Celliniana* in *Bibliofilia,* luglio, agosto 1907. In occasione del centenario di Benvenuto Cellini a Roma ebbero luogo delle feste: a Firenze nel 1901 fu collocata una lapide sulla casa di lui in via Chiara e sul Ponte Vecchio, ne venne inaugurato il monumento promosso dalla Società degli Orafi. Nella stessa occasione Firenze pose in evidenza, al Museo Nazionale, le poche opere certe del Cellini ed i bronzi coevi; al Palazzo Reale si esposero gli argenti e gli altri lavori metallici che la tradizione, con errore ormai dimostrato, attribuisce al nostro Maestro; e nel Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore nella sagrestia di S. Lorenzo, di S. Trinità e di S. Maria Novella si fecero delle esposizioni d'oreficerie sacre. Venne ammirata soprattutto la Collezione degli antichi reliquiari di S. Maria del Fiore e di S. Giovanni illustrati da Arnoldo Cocchi. Benvenuto Cellini prima di morire (morì a Firenze il 14 febbraio 1571 in via della Pergola) avrebbe voluto rivedere Roma e restarvi forse anche perchè a Firenze la avara protezione medicea, di cui il Maestro si duole nell'Autobiografia ivi non ne incoraggiava soverchiamente la sua permanenza. Tale è un fatto nuovo rilevatoci da una lettera pubblicata da P. Galletti in *Arte e Storia,* 1907, p. 108 V: anche De Bouchaud *Benvenuto Cellini*, Parigi 1905.

(1) Piot, *Les Artistes milanais* nel *Cabinet de l'Amateur,* 1862 63; Caffi, *Arte antica lombarda: Oreficeria* nell'*Arch. stor. lomb.*, 1880, 2.ª parte. Bertolotti, *Artisti lomb. a Roma,* Milano. 1801 — Müntz, l'*Orfevrerie romaine* nella *Gazz. de Beaux Arts* , 1883, vol. I. Dello stesso, *L'Atelier monétaire de Rome* in *Revue Numismatique,* 1884. — Molinier. *Les bronzes de la Renaissance,* Parigi, 1886, vol. I. — Venturi, *Le Primizie del Caradosso a Roma* in *Arte* 1903.

(2) Saglio, *Francesco Francia orfèvre* in *Art,* 1893, p. 125 e seg. Citai un lavoro sul F. niellatore.

(3) L'arte dell'oreficeria a Firenze, si associa qui ad un ricordo monumentale al Ponte Vecchio, o ponte degli orafi come potrebbe nominarsi da ciò che alla fine del XVI secolo, Cosimo I ordinò che esso ponte fosse il luogo delle botteghe di orefici e argentieri, i quali avevano le officine, generalmente, nella via degli orafi, ora dei Federighi, sulla piazza di Mercato Nuovo, in Calimara, in via Por S. Maria. Le botteghe da allora vi rimasero.

(4) La collaborazione dei fratelli è provata da una lettera del 1494 ma non si provò che era stabile; anzi Antonio dice: « Ho una botegha d'orafo in vachereccia . . . ne la quale ò per chompagnio Pagholo « di Giovanni Sogliani », lo che esclude ciò che gli scrittori usualmente pensano: essere esistita una bottega dei fratelli Pollaiolo. Abitavano la stessa casa; si aiutavano a vicenda, ma non esistette una bottega comune. Cfr. Borsani: *I Pollaiolo e gli Orsini.* Per nozze Orsini, Varo, Roma, 1891, e Gaye, *Carteggio ined.*, I, 265, Cfr. anche *Rivista d'Arte,* 1905, p. 1 e seg.

---

(1) Cavallucci, *Andrea del Sarto* in *Rassegna bibliografica dell'A. ital.*, 1901-5.

(2) Il Vasari racconta che Michelangelo disegnò il ciborio del Sacramento per la chiesa di S. Maria degli Angeli, gettato in bronzo da Jacopo del Duca Ciciliano (*Vite,* vol. VII, p. 261). E il « ciborio francescano » del Museo di Napoli da non confondersi collo « scrigno francescano nello stesso Museo dove, come nello scrigno, lavorò gli intagli sulle gemme il famoso Giovanni Bernardi da Castelbolognese. Il ciborio francescano fu eseguito a spese del cardinale Alessandro Farnese nipote di Paolo III. Il Vasari non indicò due altri lavori di oreficeria disegnati da Michelangelo uno dei quali, sicuramente eseguito, l'altro non si sa. Il primo è una « saliera di rilievo » onde parla Girolamo Staccoli al Duca d'Urbino in una lettera del 4 luglio 1537 una saliera eseguita a Roma « secondo ordinò Michelangelo » che ci diè lo schizzo ritrovato anni sono fra i disegni della Raccolta Fountaine (*Times,* 29 sett. 1884). Tale schizzo corrisponde ai dati che si hanno sopra la detta saliera. Il secondo lavoro doveva pur essere una saliera, il cui disegno sarebbe stato chiesto a Michelangelo nel 1567 dal cardinale Alessandro Farnese, ma di questo disegno non credo si abbia conoscenza (Ronchini, *Atti e Memor. delle Deput. di St. patria per le prov. modenesi e parmensi*, 1873).

(3) *Vita,* ediz. cit., p. 21.

(4) Pungileoni, *Elogio st. di Raffaello*, Urbino 1829, p. 173.

(5) Proemio all'*Oreficeria,* p. LVII e seg.

(6) Nell'*Oreficeria* il Cellini così dice sul fiorentino Silvestro del Lavacchio: ei fu capacissimo « nel far le foglie che servono a tutte « le gioie trasparenti . . . egli a nient'altro attendeva che a far foglie « per tutte le sorta di gioie e parimenti legarle ». Op. ed ediz. cit., p. 10-11.

L'elenco che tocca luoghi fuori di Toscana non contiene Giovanpaolo e Domenico Poggini (metà del XVI sec.) tra i primi orefici di Firenze, insigni intagliatori di coni, il Manno fiorentino (fioriva nel 1538) « buon garzone » dice il Cellini che lavorò a conto suo, un certo tempo, e nel 1530 abitava Roma, amicissimo del pittore Francesco Salviati ed aiuto a Giovanni da Castelbolognese (1) nello « scrigno farnesiano », Betto Betti autore di una magnifica croce per l'altare di S. Giovanni, Micheletto o, come scrive il Vasari Michelino, orefice grazioso, diligente, stimatissimo dal Cellini, e Bernardone Baldini « sensale orofaccio », « quel manigoldo » così il Cellini, saettatore d'un Maestro valoroso, orefice, medaglista, scultore come lui, l'aretino Leon Leoni († 1590) che accusò di complicità in un attentato alla sua vita nell' epoca della prigionia in Castel S. Angelo. Nè il Leoni è il principal personaggio colpito; la ferocia cellinesca va tutta all'orefice e scultore Baccio Bandinelli (1493 † 1560) spia, ignorante, presuntuoso (linguaggio del Cellini), artista ordinario e superficiale Autore, tuttavia, di sculture ragguardevoli come le figure d'un parapetto marmoreo in S. Maria del Fiore e d'alcuni piccoli bronzi nel Museo Nazionale a Firenze.

Siena (2), che aveva continuato ad esser fedele all'oreficeria da essa fervidamente coltivata nel Medioevo, vide nei quattrocentisti, ad un bel posto, Giovanni (1384 circa † 1455) e Lorenzo Turino o Turini inclinati al Gotico, Francesco d'Antonio di Francesco (fior. nel 1450), il Vecchietta († 1480) artista enciclopedico, Vico di Domenico che nel 1437 lavorava assieme a un Tommaso di Paolo Montauri, Francesco Castoro senese, vissuto a Siena essendo giovane il Cellini, che si occupò nella bottega di lui, Giovanni Fortuna del capitano Fortuni orafo ed incisore (1537 † 1611), e la famiglia di quell'eminente scultore ornatista che fu Lorenzo di Mariano detto il Marrina († 1534) composta di vari orefici. Chè l'oreficeria fu l'arte di questo Marrina ed un Mariano di Domenico di Nami, orefice, fu padre a Lorenzo e i suoi figliuoli esercitarono l'arte che ora si studia.

Nominato Pietro d'Antonio di Viva (XV sec.), che con altri orefici quattrocenteschi lavorò al Tesoro

(1) De-Fabriczy, *Arch. st. dell' A.* 1894, p. 150.

(2) Lisini, *Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senesi* in *Arte antica senese*, 1905. Non potei consultarlo per le oreficerie medievali; I miei fogli di stampa erano stati impressi quando questo notevole contributo del L. vide la luce.

del Duomo di Pienza per incarico di Pio II (1), e il lucchese Francesco Marti orefice e architetto, in patria, figlio del M. Leonardo a noi noto ed amico di Matteo Civitali, ecco la Lombardia origine ad orefici che esercitarono un primato accanto alla Toscana. Essa vanta il suo Cellini nel Caradosso, intorno al quale fiorirono dei Maestri il cui nome non suona nuovo a chi possiede pur mediocre cultura. L'onusto albero genealogico degli orafi lombardi va superbo di Maestri i quali, orafi da giovani come molti artisti toscani, onorarono indi la statuaria, come i fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza (fior. nel 1473) i quali, esercitata l'oreficeria a Milano, alla Certosa di Pavia nella facciata, molto si distinguono (2); e conferma che talora gli orefici si servivano dei modelli altrui ai loro ceselli, come Zanetto Bugatto o Bugatti pittore alla Corte sforzesca che verso la fine del 1473, disegnava alcune medaglie riprodotte in oro dall'orefice lombardo Matteo da Civate (XV sec.).

Genova e Roma completano Milano: troveremo a Genova un eccellente orefice milanese Francesco Rocco o de Rocchi (fior. nel 1542) il quale sarebbesi fatto miglior fama se avesse rispettato gli impegni che assumeva, offeso meno il suo decoro non caricandosi di debiti e non suscitando frequenti litigi; ed ebbe un Agostino Groppo o Groppi pure milanese, personalmente poco stimabile ma artisticamente, come il Rocco, tenuto in gran conto dalla Superba; la quale occupò, all'epoca dei due orefici milanesi, orafi fiamminghi e tedeschi, Autori di argenti al patriziato ligure e cooperatori ad un'arca famosa nel Duomo della città che carezzò il Rocchi e il Groppo (Groppo è casato di una famiglia cinquecentesca d'orefici che lavorò a Genova). Col Groppo predetto lavorarono i figli Cesare e Giulio, alla cui rinomanza si congiunge quella di un orefice ligure, Simone Caldera, nel 1456 in relazione con Alfonso I d'Aragona.

Roma dicevo completa Milano (3): la Città Eterna occupò molti orefici milanesi nel gran numero dei quali vedo, Giampietro Crivelli, Michele Fr. Nardini, Pietro da Milano, a Roma nel 1485, Andera Bregno,

(1) *Giornale d'Erudizione artistica*, Perugia, 1877. V. i pagamenti di queste oreficerie dal 1461 al 63.

(2) Piot, *Le Cabinet de l'Amateur*, a. 1862-63.

(3) Il Bertolotti in *Artisti lomb.*, vol. II. p. 342 pubblica un documento importante (1508) sopra la Università degli Orefici a Roma. Un milanese, n'era Console, altri ne formavano parte. Noto qui: L'*Orafo Italiano*, giornale sorto a Roma (1907) con un fine molto modesto, d'ordine commerciale piucchè altro. Nello stesso tempo è sorta L'*Oreficeria italiana* altro giornale

Giovanni Fiorenzuola, Paolo Arsago, nella cui bottega (parlo del Fiorenzuola e dell'Arsago) il Cellini stette a Roma, operante quivi nobilmente. E Andrea Bregno, secondo la sua epigrafe nella chiesa della Minerva (D. O. M. ANDREAE BREGNO EX OSTEN. AGRI COMENS) statuario celeberrimo, avrebbe, primo, portato nella Città Eterna l'arte della grosseria, decaduta, consistente nel fabbricar vasi d'oro e argento abbelliti col cesello (1). Vedo inoltre un Maestro Niccolò da Milano (fior. nel 1530) scultore nel palazzo del Te a Mantova, ed un Giacomo da Cremona (XV secolo) presente alla corte Estense come risulta da alcuni documenti, nell'Archivio di Stato in Modena. Roma onorò anche un Antonio di Paolo da San Marino († 1522) meno noto alla gente dell'arte di quanto ei non avrebbe diritto, amico del Sanzio ed esecutore di molti argenti (2); ospitò un Lorenzo Grosso che orefice in Genova (fior. nel 1539) indi a Roma conquistò molte simpatie all'epoca di Innocenzo VIII, ed ospitò, Roma, un esercito d'orefici le cui opere in somma parte si dispersero. Chè l'oro e l'argento eccitarono la rapacità e la distruzione senza che la bellezza ponesse un argine a cotal sorte sinistra. Il bisogno, le calamità pubbliche e private sono tristi consiglieri. A tempo di Clemente VII nel famoso sacco di Roma furono slegati molti gioielli e, anteriormente, a tempo di Carlo VIII Roma (1495) distrusse molte argenterie a coniare monete. L'Emilia signoreggiata dal Francia (3) — pittore piucchè orefice (si firmava pittore nelle cose d'oreficeria e orefice in quelle di pittura (4), come usò l'Orcagna prima del F. a Firenze, e Michelangelo il quale parlando di pittura si firma « scultore » a Roma in una lettera a fra' Jacopo gesuate a Firenze); l'Emilia fa parte delle regioni feconde d'orefici alcuni dei quali, esciti da una scuola bolognese fatica principale del Francia. Questi studiò l'oreficeria prima della pittura e fu orefice, niellatore (i nielli « eccellentissimi » del Francia dice il Vasari) cesellatore, coniator di medaglie (« singularissimo » dice lo stesso Autore [1]), e si educò sotto un Maestro Duc detto il Francia da cui sarebbe sorto il soprannome al Nostro, piucchè esso non derivi dal suo proprio nome Francesco. Nè di lui poco si conosce; si sa, tra altro, che nel 1482 il Francia si matricolava nell'Arte degli orafi, sette anni dopo era eletto « massaro » dell'arte predetta, la qual carica tenne altre volte, ed intorno a quest'epoca, cioè alla sua elezione « a massaro », il Nostro era un perfetto orefice.

Fiorente fu la scuola del Francia; il Vasari si mostrò muto su ciò, ma altri si interessò a radunare le « fronde sparte » « dei creati » dal nostro orafo-pittore (2). Fra i quali l'illustre incisore Marcantonio Raimondi (n. circa 1480) che, orefice, fabbricò degli ornamenti cesellati e niellati (il Vasari li dice « perfettamente belli »), avanti di consacrarsi totalmente al bulino (3): Bologna vide un M. Ercole del Piffero uno dei tanti a stradare il Cellini sull'oreficeria; Parma ebbe Giovan-Francesco Enzola (fior. nel 1456-75), orefice medaglista (se ne sa poco), che lavorò agli Sforza signori di Pesaro; e si onorò di Alessandro da Parma (XV secolo), di Giacomo Marmitta orefice e incisore in gemme († 1505), grande imitatore degli antichi, il quale ebbe un figlio, Lodovico da Parma (fior. nel 1526) erede dell'arte paterna che coltivò a Roma, ove visse lungamente; Forlì, vide nella famiglia del suo nobile Melozzo, un orefice, Francesco; Ferrara fu madre a Bartolomeo Perini (fior. nel 1558), che visse in Roma raccogliendo degli orefici di fuori, e fu madre a Francesco Paveri o Pavin argentiere e gioielliere, addetto alla corte ferrarese, sfuggito al Cittadella e al Gruyer. L'Emilia vanta giustamente un celebre incisore di corniole, diaspri, agate, cristalli, Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495 † 1555), figlio d'un Bernardo orefice che nel 1530 dimorava a Ferrara. Maestro incomparabile di cammei e gioie, e Bartolomeo Spani

(1) Bertolotti, *Artisti lomb.*, vol. I, p. 272 e passim.

(2) M.° Antonio da Sammarino, orefice nativo della piccola Repubblica visse nella Città Eterna ove assurse a eccellenza artistica specialmente durante il pontificato di Innocenzo VIII (1484 92). Il Müntz ci avverte che questo Maestro sammarinese, chiamato precisamente Antonio di Paolo de Fabri, oltrechè orefice fu diplomatico così da condurre i negoziati della sua patria colla Curia Romana. Cfr. *Les Arts à la Cour des Papes*, 1898, p. 105 e seg. Cfr. anche il Bertolotti *Artisti lomb.*; vol. I e Franciosi, *Un Orafo del Rinascimento* in *Rass. bibl. dell'arte ital.*, 1907, p. 85 e seg. M.° Antonio fu in molta dimestichezza con Raffaello, e nel 1492 comprava la bottega del fiorentino Guglielmo di Bartolomeo discepolo di Andrea Bregno, alla cui scuola egli stesso erasi addestrato. E fu il Nostro abile in lavori di grosseria come dire piatti, bacini, vasi, saliere, oggetti da chiesa pur riescendo ancora nelle cose di gioielleria in ceselli nielli; onde M.° Antonio occupò nel suo tempo e nella Città dei Papi una posizione vistosa talora servendosi quale orefice (vuolsi), di disegni del Sanzio.

(3) Sul Francia, orafo niellatore e fonditore, v. il primo capitolo nel volumetto di G. C. Williamson, *Francesco Raibolini called Francia*, Londra, 1901 per quanto non sia un'esposizione completa degli studi fatti sul F. a questo proposito.

(4) Veda la tavola che il Maestro eseguì per Bartolomeo Felicini, nella Pinacoteca a Bologna, OPVS FRANCIAE AVRIFICIS MCCCCLXXX; la tavola del Battesimo di Cristo nella Galleria di Dresda, FRANCIA AURIFEX BON. M. V. VIII (1508); la tavola del Crocifisso nella Nunziata a Bologna, FRANCIA AURIFEX, e la tavola di S. Martino a Bologna col solito FRANCIA AURIFEX.

(1) Sul Francia coniatore consulti Giordani, *Moneta bolognese di Giulio II* in *Almanacco statistico Bolognese*, a. 1841.

(2) *Almanacco bolognese* del 1838, p. 60.

(3) Delaborde, *Marc'Antonio Raimondi*, Parigi 1888, p. 8.

orafo, scultore e architetto di Reggio (1468 † ?), indicato dal Cesariano, lodato dal Vasari, oriundo di Cremona, d'una famiglia detta anche Clementi, figlio d'orefice, autore di parecchie opere architettonico-decorative in patria e, pare, della legatura metallica al prezioso codice Ferrarini nel Municipio di Reggio, nel 1494 d'un turibolo al Capitolo di S. Prospero perduto nel 1508. delle armi al Comune, argento perduto e d'altre opere, due reliquiari nel Duomo (1538) cesellati col figlio Giannandrea che ne rivelano il dolcissimo suo sentimento. Egli amò firmarsi orefice nei lavori d'architettura: *Opus Bartholomei Spani Aurificis regiensis;* così sur un monumento funebre nel Duomo di Reggio (1). E in Liguria, a Genova, incontriamo Giagomo Tagliacarne (fior. ai primi del XVI secolo), eccellente intagliatore di gemme che godette bella fama ai suoi tempi (2). Nel Veneto, ed a Venezia, si raccolsero molti nomi di orefici, uno dei quali suona illustre nella storia dell'arte. Mi riferisco a Antonio Rizzo († 1499), che prima di scolpire le superbe statue di Adamo ed Eva nel cortile del Palazzo Ducale e prima di architettare alla maniera squisita attestata dallo stesso cortile, esercitò l'oreficeria (3). Presenterò poi gli orefici veneti.

Sta lungi da me il pensiero che il lavorio dell'argento, dell'oro, delle gioie, dello smalto, del niello nel Rinascimento, siasi isolato nelle regioni da cui attinsi i nomi indicati. Anche a limitarmi alle notizie del Cellini potrei scrivere ancora; egli loda, per es., due orefici marchigiani, Lucagnolo da Jesi e Pasqualino d'Ancona che io nomino, ricordando altresì, a Camerino, un notevole orafo, il bolognese Gerardo di Iacopo Cavazza. Costui riconduce al Trecento a mostrare i germi d'una scuola d'oreficeria locale, rappresentata da Camerinesi nel Rinascimento, parte dei quali (primi del XVI secolo) lavorarono alla Corte pontificia. Giammaria da Camerino (fior. nel 1523), un Tobia orafo eminente, creduto milanese dal Cellini, Antonio di M. Paolo, Bernabeo di Ansovino, Isacco di Salomone. Camerino ebbe un proprio Statuto dal 1424;

(1) Ferrari, *Bartolomeo Spani* in *Arte*, 1899, p. 12 e segg.

(2) Sul Tagliacarne, v. Soprani, *Vite de pittori, scultori e architetti genovesi*, Genova 1768, vol. I, p. 26 e seg.

(3) Il Rizzo, eccellente architetto e scultore, nereggia entro la storia dell'arte per aver rubato al pubblico Tesoro 12.000 ducàti facendo credere di averli spesi coi lavori del Palazzo Ducale che gli vennero affidati dalla Serenissima. Scoperto l'inganno, il Rizzo fuggì e morì esule lungi dal Veneto che gli dette i natali e raccolse i frutti del suo bell'ingegno, frutti che emergono nelle statue predette e nel lavorio architettonico del Palazzo Ducale.

lo Statuto della nostra arte su cui l'Aleandri discorse (1).

Il Cellini così si esprime sur un orefice umbro: « In questo tempo (1424) a Roma fu un valentismo « uomo Perugino per nome Lautizio, il quale lavorava « solo di una professione e di quella era unico al « mondo » (2). Il Cellini si riferisce ai coni e sigilli che il perugino Lautizio di Meo lavorò con molto onore. Sennonchè l'Umbria e Perugia esultano meglio ad un altro Maestro, Cesarino Roscetto († 1527), splendido orafo, decoro artistico della sua regione, la quale nel XIV secolo, assistette ai trionfi di Pietro Vanni, particolarmente a Spello.

Francesco di Valeriano detto Roscetto fulignate, secondo egli attesta in una supplica al Comune († 1508 circa), venne in Perugia nel 1474 a esercitare l'arte dell'orefice e dello zecchiere ai servigi di quel Comune. Egli fu padre ad un Cesarino che il Pascoli (3) dice figlio di Giuseppe e fa nascere nel 1490 (pare invece che nascesse intorno al 1478 e morisse nel 1550), e di un Federico soprannominato Trippa che il Vermiglioli dichiara estraneo alla famiglia Roscetto (4). Francesco, pei servizi prestati al Comune dal 1474 come orafo e zecchiere, seguitò ad essere sino al 1509 Maestro della Zecca, che neppure in quell'anno fu tolta alla famiglia di lui, stando al Vermiglioli; poichè quel Federico Trippa, osserva l'Angelucci (5), cui fu allora tale impresa affidata, è *Federicus Francisci decto Roscietto alias el Trippa* (dunque fratello di Cesarino), ricevuto nel Collegio degli orefici e segnato in quella Matricola, fra i giurati di P. Eburnea il 3 giugno 1495. Dal 1491 Francesco Roscetto trovavasi nella Matricola stessa ove, nel seguente anno si inscrisse Cesarino il quale, secondo il Pascoli e quanti hanno copiato tale A. sarebbe venuto al mondo due anni prima di siffatta inscrizione.

Tuttociò attesta una considerevole operosità perugina o umbra (da ciò una scuola umbra) sul campo che ci concerne; il quale, sino dal Trecento, aveva ricevuto i suoi Statuti, gli Statuti dell'oreficeria, riformati nel 1351 , registrati nel 1378 (6). La dignità di cotal arte fu tenuta alta dal Roscetto e dalle

(1) *Rass. bibl.*, 1905. p. 156. V. anche Ricci, *Mem. storiche della Marca d'Ancona*, vol. I, p. 95.

(2) Op. e ed. cit. p. 50.

(3) *Vita di Cesarino Roscetto*; il Vermiglioli nelle *Mem. di Bernardino Pinturicchio*, parla dell'orefice Cesarino Roscetto educato alla scuola del Perugino essendo compagno (?) di Raffaello.

(4) *Zecca Perugina*, p. 93.

(5) Op. cit., p. 11.

(6) Angelucci, *Oreficeria perugina*, p. 9 e 21.

continue occasioni di lavoro che la città offriva ai suoi orafi. Fra i Maestri ricordo: Bernardino di Niccola, Alessandro di Paolo, Rodolfo Malatesta, Gio. Battista Anastagi fratello di Cesarino Roscetto, Federico, coevo, come suo fratello, ad altri orefici che lavorarono nella nostra città come Francesco e Bino di Pietro, Lautizio di Meo, esaltato dal Cellini, Mariotto di Marco, Filippo di Gio. Battista di M.° Pietro, Guido di Pier Vincenzi ed altri, tutti saggiatori della Zecca ed esecutori o soprastanti ad opere d'oreficeria (1). Taluno, un Mario d'Aluigi o de' Luigi o di Ludovico da Perugia, si distinse lungi dalla patria come questi che fu orefice di Emanuele Filiberto nel 1562 e guardia alla Zecca di Torino nel 1567 (2).

Un « magistro Antonello » orefice di Ortana emigrava alla fine del XV secolo a Ripatransone (Fermo) nella regione glorificata da Pietro Vannini, e la città marchigiana vantò, nel secolo successivo, due famiglie di orefici: la Mottillo e la Castelli di cui Carlo Grigioni raccolse molte notizie (3). E visse un Antonio Mottillo padre (fior. nel 1511) e un Antonio Mottillo figlio (fior. nel 1522 e 47) ambedue orefici come un Giovan Angelo (fior. nel 1545) tutti artisti in argenterie, calici, corone, ecc.

Sulla via di Roma, Viterbo si annuncia molto decorosamente con Battista Arcimanno viterbese (XV secolo), autore d'un bel calice di rame dorato nel Duomo di Montefiascone e con Pietro Giudice (XV secolo), la cui capacità emerge nel Duomo predetto o nella Pieve di S. Donato a Celleno (dioc. di Montefiascone). Roma accolse, più che non dèsse, orefici di fama: un suo Pietro Paolo Galeotti [† 1584], impiegato a Firenze assieme ai nominati Poggini, nel 1569, eseguì dodici medaglie rappresentanti il duca Cosimo de' Medici, suo titolo principale di fama. E grandi e piccoli orefici e gioiellieri, la Città Eterna in quantità inaudita ricevette a darsi fama (4). Dal Cellini al Caradosso, al Lautizio, a Luca d'Agnolo famoso pei vasi come Lautizio pei sigilli; e vide il nominato Giampietro Crivelli († 1552) ricco e ottimo orefice, che servì la Corte papale essendo stato benemerito ai luoghi pii (5) appartenente ad una famiglia d'orafi che durante un secolo, coltivò quest'arte a cominciar da un Maffeo console degli orefici milanesi nel 1445 a Giammaria da Camerino nominato come il famoso Tobia camerinate presente a Roma anche lui; da un Pompeo, un Gasparo (fior. nel 1547) e un Battista Candiani (fior. nel 1547) a non so quali altri orefici gioiellieri medaglisti, parte indicati altrove come questi ultimi milanesi, contro cui usava male parole il Cellini che nei Maestri i quali a Roma onoravano Milano, scorgeva emuli agguerriti. Roma vide altresì Lorenzo Grosso gioielliere genovese (fior. nel 1539) ivi distintosi molto sino dal pontificato d'Innocenzo VIII, come notò il Bertolotti nei suoi *Artisti subalpini in Roma*. Dove nel 1513 M.° Antonio da Sammarino s'incaricava de' lavori argentei per le Cappelle di S. Maria della Pace e di Santa Maria del Popolo grazie all' ordinazione del senese Agostino Chigi, il famoso banchiere mecenate amico di Raffaello il quale avrebbe disegnato gli argenti eseguiti da M.° Antonio (1).

È legittimo desiderio di conoscere le sorti della grande oreficeria abruzzese che riempie il Medioevo italico (2).

L'arte dell'orafo era ancora in buon essere in Sulmona nel secolo XVI. Agli Abruzzi appartiene uno dei giovani orefici più amati dal Cellini, il suo discepolo e garzone Ascanio Mai (3) che il Maestro spesso rammenta nella sua *Vita*. E una croce d'un artista innominato segna, cogli ultimi raggi dell'oreficeria sulmonese, un punto luminoso di questa scuola prossima a spegnersi: la croce processionale, argento figurato e smaltato, nella chiesa di S. Maria delle Grazie ad Anversa.

Un contributo nuovo alle nostre ricerche porta lo studio della oreficeria messinese; una scuola locale ebbe a Messina il suo consolato sullo scorcio del XV secolo, quando le altre arti quivi non si erano ancora associate. Ebbe Messina persino la via degli Argentieri, come parecchie città del continente ricevettero

(1) *Arch. st. ital.* Racconto del Frolliére, p. 446; cfr. *Appunti su l'Arte Umbra del secolo XV di G. M.* in *Rass. bibl.*, anno III, p. 68 e seg. Si citano varie cose d'oreficeria.

) Baudi de Vesme, *Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto Duca di Savoia*. Torino 1891.

(3) *Rass. bibl. dell'a. ital*, 1908, p. 94 e seg.

(4) *Arch. st. dell' arte*, anno 1889. Müntz, *L' oreficeria a Roma durante il regno di Clemente VII* (1523-1531) e Bertolotti, *Benvenuto Cellini a Roma e gli orefici lomb.*, ed. Milano, 1875.

(5) Gnoli, *La casa dell'orefice Giampietro Crivelli in Roma* in *Arch. st. dell'Arte*, IV, p. 4 E Bertolotti, *Artisti Lomb. a Roma*, cit.. Ai Banchi vecchi 22-24 a Roma, s'indica la casa dell'orefice Crivelli (circa 1540), decorata di stucchi.

(1) Cugnoni, *Vita di Agostino Chigi il Magnifico*. Roma 1881, cfr. Pungileoni. *Elogio st. di Raffaello*, Urbino, 1829, p. 173.

(2) Savini, *Il Tesoro e la Suppellettile della Cattedrale di Teramo nel secolo XV* st. dall'*Archivio st. italiano*, serie V, tomo XXIV, anno 1899), Firenze 1899.

(3) Nei documenti francesi Ascanio, che andò in Francia col Cellini, viene indicato col casato Desmarriz o Desmarey e nel *Trattato d'Oreficeria* Benvenuto lo chiama anche Ascanio Napoletano, forse perchè era nato a Tagliacozzo. Altrove Ascanio si trova indicato così: Ascanio di Nello o Ascanio dei Maffi e de Mari o Ascanio Mai (Plon, op. cit., p. 69-70).

la via degli orafi; e vantò dei Maestri cospicui, Alfonso Franco (fior. nel 1520), Francesco Iuvara chiamato dal Cellini siculo autore di un notevole ostensorio in S. Agnese a Roma e onorato da larga riputazione. Egli visitò la Francia e l'Inghilterra (1).

Nel 1526 il Comune di Palermo, pel bene della cosa pubblica, statuiva che veruna donna potesse ornarsi di oro e gioie, nè ornarne i figliuoli oltre la misura d'un sol marco d'oro. « Vietavansi, osserva il « Di Marzo (2), ad un tempo i cerchielli ovvero orecchini « ma eran permessi ogni maniera d'anelli e, pari- « mente, le perle del prezzo al più di due onze ». Con tuttociò l'attività sicula degli orefici e argentieri non si nega: Palermo aveva l'Università dell'arte a cui, per es. un orefice straniero doveva rivolgersi prima di lavorare nella città. E fra le proibizioni eravi quella sopra gli argentieri ebrei di lavorare in oreficeria ecclesiastica. Insomma un'organizzazione di arte ben pensata e ricca di Maestri, taluni valenti come un Matteo di Conori o Gnori († 1511), un Salvatore Ianni (fior. nel 1509), un Niccolò da Bologna (era vecchio nel 1504), che lavorava a Palermo ed a Messina, ove (dico a Messina) fiorivano gli argentieri Bernardino Lo Cassaro e Luca Risalba (fior. nel 1501) messinesi. Altrove, nell'Isola, si indica l'ottima posizione di Vincenzo e Antonio Archifel o Archifeli padre e figlio in Catania ove Vincenzo trovavasi nel 1501. Sta pertanto che le notizie di argentieri e orefici in Sicilia scarseggiano disastrosamente: si constata una immigrazione di forestieri nella nostra arte (la Sicilia era abituata a ricevere artisti d'ogni parte), napoletani e perfino spagnoli, data la soggezione dell'Isola alla Spagna. Si nominano i napoletani Giandomenico Lauritino (fior. nel 1539) con Salvatore de Landi, e prima si conobbe un Gaspare Sampier della Rosa a Palermo. Rimando al Di Marzo chi voglia saper di più sul mio argomento, dopo accennato un Paolo Gili a Palermo (fior. nel 1518) che ricorda il Maestro agli stalli di S. Franceso, Giovanni Gili (3), eminente davvero, a non ricordare Nibilio Gagini che l'età mette nel gruppo degli artisti futuri.

Venezia col suo lusso ebbe e ricevette orefici e gioiellieri. Nella incomparabile congerie raccolsi il nome di Antonio Albrici (1478), Mastro Pagan (1488), Gian Andrea Fiore (1497), Orso ebreo mantovano (1524), Vincenzo Rossatto (1528), Felice Ceserin (1528), Francesco Annichini († 1526) e i suoi figliuoli Luigi, Andrea, Callisto che godettero buon nome come glittici, Antonio Pesaro (1590). Nessuno però, nella regione veneta, s'inalzò tanto alto quanto il nominato Valerio Belli vicentino, Galeazzo Mondella e Niccolo Avanzi intagliatori eminenti di pietre dure. Nè Paolo Rizzo (fior. nel 1570) — il cui nome evoca quello d'un mirabile architetto e scultore, il veronese Antonio Rizzo († 1499) che onorò artisticamente Venezia ma disonorò moralmente — ageminatore incomparabile luminare della sua arte che esercitò in ruga degli Orefici a Rialto, autore d'un cofanetto nella Collezione Trivulzio a Milano (1), occupa poco posto in questa breve nota, nella quale ecco un Giovanni Zoilcero (fior. nel 1476), presente a Venezia nella stessa bottega della Colombina ove stette il Rizzo.

Il Bertolotti fa conoscere un certo numero di orefici e gioiellieri in Venezia ricercando gli artisti a servizio dei Gonzaga. Fino dal 1457 la Corte di Mantova era in relazione con un Giacomo del fu Niccolao Nanis, per acquisto di gioie e con un Giovanni de Strigi da Venezia (1464) allo stesso fine; e la Corte aveva a Venezia vari orefici « suoi corrispondenti » osserva il B., principale dei quali Antonio Albrici gioielliere veneto (1478), e un M.° Pagano (1488), un Gian Andrea Fiore (1494), e nel 1492 la Marchesa Isabella faceva ricercare a Venezia il ferrarese Francesco Anichini, intagliatore di gemme, ad averne lavori. Il 27 giugno 1531 anzi la stessa Marchesa si meravigliava col suo ambasciatore in Venezia, che non si potesse trovare quel M.° Michelino il quale le doveva eseguire alcuni vasetti. Potrei continuare se fosse necessario, poichè lo spoglio dei documenti rivela molti artisti che non è bene ignorare (2).

Mantova poi, dal canto suo, albergava degli orefici suoi come un Geremia « aurifex » (fior. nel 1480), che non è Cristoforo di Geremia, cospicuo scultore e coniatore (3), e con lui Bartolomeo Meliolo o Melioli (1448 † 1514), il quale culminò fra i suoi colleghi a Mantova durante il Rinascimento. Si parla anche d'un Gio. Francesco Ruberti della Grana a servizio della Corte (fior. nel 1526), che quest'anno trovavasi a Venezia raccomandato dal Marchese di

(1) Arenaprimo, *Argenterie artistiche messinesi* in *Arte e Storia*, 1900, p. 143 e seg. in cf. con *Arch. storico siciliano*, a. XXIII, p. 189.
(2) Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, p. 608, 610, 612, 613, ecc.
(3) *Arte nell'Industria*, vol. II, p. 54

(1) Luzio e Renier, *Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga*, pagine 305 437, ed. 1893.
(2) Bertolotti, Op. cit. in cfr. con Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, Vol. II.
(3) *Le Arti Minori alla Corte di Mantova*, p. 22 e seg.

Mantova non a fine d'arte ma a scopo doloroso: « per impegnar gioie ».

Sarebbe bello studiare ad una ad una l'attività degli orefici presentati, ma è appena possibile fermarsi ai luminari: e se il narrare la vita del Cellini potrebbe stimarsi superfluo, non può dirsi lo stesso trattandosi del Caradosso, luce vivida di quella scuola lombarda la cui esistenza metteva di malumore il Cellini. Il quale scrisse di sè nella *Vita* a tutti nota, colorita dal linguaggio popolare da cui balza lo spirito cellinesco, sopraffattore e violento, e la tendenza del Nostro ai litigi (1). Il Cellini era stato votato dal padre alla musica (2) e condusse un' esistenza travagliata e inquieta: rissoso, sparlatore, ma uomo geniale, vagante di bottega in bottega, da giovane fisso nell'idea di riescire sì nelle opere di « grosseria » vasi bauli e simili, sì in quelle di « minuteria » anelli fermagli e simili, in ogni cosa che volle si distinse. « Non mi occorre, per ora, dire altro, se non ch'io « attendevo con ogni sollecitudine e diligenza a farmi « pratico in quella diversità e differenzia d'arti che « di sopra ho parlato. Così continuamente di tutto la- « voravo. » E altrove... « per questo non mi scostavo « mai da quella mia bella arte del gioiellare... e « nell'una e nell'altra continuamente operavo cose « diverse dagli altri (3) ». Quindi uomo pratico il Cellini, esecutore dei propri disegni, talora disegnatore agli altri, che si agita quando la sua idea non sanno interpretare, perfino teorico nella sua arte (4), il Cellini visse a Firenze, visse a Roma, spatriò in Francia perchè i suoi nemici gli avevano fatto perdere (così narra) la simpatia del papa (partì il secondo giorno di pasqua del [1537]) ivi protetto da Francesco, I (1), ebbe inoltre un fervido mecenate, Ippolito d'Este, il noto Cardinal di Ferrara che occupò molto il Cellini in disegni soprattutto e die' ordinazioni persino ai garzoni e discepoli di lui, che ebbe numerosi di molti paesi italiani e forestieri, alcuni dei quali molto amò. Tale un Paolo, e il mentovato Ascanio di Giovanni da Tagliacozzo, specialmente adoperato dal Cardinal di Ferrara, che il Cellini condusse in Francia e poi accusò di poco cervello chiamandolo persino « ladrone » (« con finte e ladronesche lacrime »: parole del C. dirette ad A.).

Il Cellini andò a Roma la prima volta nel 1519 mentre fiorivano alla Corte di Leone X molti grandi artisti con pochi orefici e gioiellieri, fra cui il Caradosso.

Cristoforo Foppa, detto il Caradosso (2), nato nella Brianza nel 1452, scultore, orefice, medaglista, gioielliere della Corte Sforzesca, fu protetto da Lodovico il Moro, esaltato da poeti e prosatori; Bernardo Bellincione lo indica gioielliere in un sonetto:

Sì ben non lega al ramo la natura
Un pomo o Primavera all'erba e fiori,
Como di man di Caradosso fuori
Legate escon le gioie a chi misura.

Giudizio più completo dette Sabba Castiglione scrivendo: « il mio Caradosso, oltre la cognition grande « delle gioie in lavoro di metallo, in oro et in ar-

---

(1) Una delle beghe più aspre del Cellini è quella con Baccio Bandinelli sopra il parapetto marmoreo al coro di S. Maria del Fiore; la fiera irriducibile rivalità dei due artisti portò in lungo quel lavoro una ventina d'anni (1549-70) e poi il Bandinelli scolpì le figure del parapetto che gli fa onore.

(2) Il padre del Cellini Giovanni d' Andrea Cellini, uomo ingegnoso, fabbricava organi con canne di legno, clavicembali in modo insuperabile (stando all'attestazione del figliolo), viole, liuti, arpe eccellentissime, era ingegnere, gettava ponti, eseguiva opere idrauliche e macchine quasi d'ogni sorta. Nel lavorare l'avorio, poi, niuno osava misurarsi con lui, e se questa è una esagerazione la colpa va al figlio. Ancor non dissi della musica che Giovanni d'Andrea Cellini amò con somma tenerezza, e fu suo dolore veder che il figlio non possedeva gli stessi suoi sentimenti, onde, di mal animo e' vide che Benvenuto non sarebbe divenuto flautista. « Cominciò mio padre » narra il Cellini, « a insegnarmi suonar il flauto e cantar di musica; e contuttochè l'età mia fosse tenerissima, dove i piccoli bambini sogliono aver piacere d'uno zufolino e di simili trastulli, io ne aveva dispiacere inestimabile, ma solo per ubbidire sonavo e cantavo», *Vita*, ediz. ab, p. 8

(3) *Vita*, p. 47.

(4) Nei due *Trattati di Benvenuto Cellini, uno dell'Oreficeria. l'altro della Scultura,* Milano 1811, il Cellini si distende a parlare della tecnica che concerne la sua arte; cioè sulla natura delle gioie, sulle legature, sul modo di fare il niello, lo smalto, sul colorir le piastre d'oro e d'argento; sul lavoro di cavo, e in ogni capitolo dà norme pratiche sussidiate di utili minuzie, onde la trattazione celliniana diviene preziosa. Nella trattazione il Cellini parla di qualche sua opera di cui ampiamente discorre nella *Vita*, come avviene della famosa saliera di Francesco I (capitolo del cesello), e dà importanti giudizi sopra diversi orefici celebri, come ciò capita del Caradosso, o non celebri. Il primo Trattato consta di XXIII capitoli, i quali non comprendono grande numero di pagine, e la chiarezza ne è pregio; perciò ognuno che volesse potrebbe mettersi a certe operazioni d'oreficeria che il Cellini descrive colla sua consueta vivacità, nulla tralasciando si da parere pedante e meticoloso. Il Cellini scrisse un *Discorso sull'Architettura* impresso, la prima volta, dall'abate Jacopo Morelli in una opera col titolo generale: *I Codici manoscritti volgari della Libreria Nazionale,* Venezia 1776.

(1) Francesco I dichiara di donare « a Notre cher et bien aimè Bienvenuto Celliny, Notre orfèvre et statuaire, la maison du Petit Nesle, située en Notre Ville de Paris . . . pour loger et habituer lui et ses Ouvrieurs ». Cfr. Plon, op. cit., p. 54, 55.

Nella bottega del Cellini, al Petit Nesle, si lavorava giorno e notte da garzoni italiani, francesi, tedeschi, occupati simultaneamente in opere grandi e piccole. Francesco I visitava il Cellini nella sua bottega, e il Maestro fiorentino si compiaceva delle visite regali. Una volta con Francesco I si trovarono al Petit Nesle, la duchessa d'Étampes, il re di Navarra, Margherita di Valois sua sorella, la regina di Navarra, Caterina de Medici, il cardinale di Lorena e parecchie persone di Corte

(2) Malaguzzi Valeri, *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento* Buoni documenti su Cristoforo Solari, il Bramante e il Caradosso in *Repert. für Kunstwissenschaft,* 1902, 1 e 2.

Il M. riporta molte notizie sopra il Caradosso, che vanno dal 1487 al 95. Costui nel 1490 lavorava a Milano pel re di Francia, nel 92 era a Venezia a comprar diamanti pel duca, nel 93 a Ferrara, nel 95 a Firenze, donde il 9 febbraio, mandava un Inventario degli oggetti preziosi di Piero de Medici. Infine poco dopo era a Parma. Nel giugno tornava a Milano, e nel 1496 trovavasi a Piacenza.

« gento o di tutto o di basso rilievo, all'età nostra è « stato senza paro ». Figlio d'orefice, Giovan Maffeo, il Caradosso visse molto a Roma, poi a Milano e a Roma, pare, si educò all'arte; certo, giovane ivi dimorò e solo dopo il 1480, e nel 1490 si vide a Milano. Egli trovavasi a Firenze nel 1495; quivi oltre ad essere occupato presso i Medici, raccoglieva anticaglie pel duca di Milano. Parma, Piacenza, Venezia videro il Caradosso il quale stette in relazione colla Corte di Mantova nel 1505 e alla Marchesa Isabella proponeva « un Lacoonte d'oro di tutto releuo con gli figlioli e serpi » (1). E Roma come aveva accolto il Caradosso da giovine, così lo accolse da vecchio; difatti ivi il Caradosso fu conosciuto dal Cellini maturo d'anni; e ciò non tolse al C. le lodi del Cellini (2).

Talora, nelle vecchie carte, il Nostro si trova detto « de Mondocio », lo che produsse il sospetto che siano esistiti due Caradosso; ma il sospetto dovrebbe scomparire se il Maestro lombardo nacque a Mondonico, terra della Brianza, come pare (3).

Nel XVI secolo lo sviluppo dell'incisione, osservai, portò ad una più facile divulgazione dei modelli decorativi i quali poterono aversi in contrade lontane, stabilendo uno scambio artistico che si tradusse, un poco, in tormento e in pericolo, all'integrità estetica dei singoli Paesi. Trattando d'oreficeria, questo che dico si verifica in misura sgradevole: l'Italia, per mezzo di Enea Vico parmense ed altri Maestri del bulino, diffondeva il gusto degli oggetti metallici nel settentrione d'Europa e questi Paesi, alla loro volta, l'Alemagna, la Francia, le Fiandre, influenzavano i Paesi forestieri coi loro modelli. Enrico Aldegrever, Giovanni Brosamer, Androuet du Cerceau, Giovanni Collaert in Italia erano notissimi nel Cinquecento, ed un'ondata di forestierismo, nelle persone di molti orefici tedeschi, francesi e fiamminghi, si accompagnò all'influenza sentita di quei Maestri incisori nelle nostre botteghe, primeggiate dalla cellinesca che fu un'officina cosmopolita. Nè i principi italiani erano insenbili al forestierismo estetico da cui era invaso il nostro campo. Incontrammo a Genova alcuni orefici fiamminghi e tedeschi e a Firenze, chiamati dalla liberalità dei Medici, convennero in numero stragrande gli artisti forestieri, onde i registri della Guardaroba Medicea hanno conservato moltissimi nomi di orefici, tedeschi e fiamminghi, uniti a nomi francesi (1). Risulta da quei Registri che nel 1556 Pietro Coster fiammingo ricevè il resto della provvigione per essere al servizio del Duca; il 30 maggio 1558 lavorava una tazza d'argento, nel 1560 Matteo di Niccola da Ratisbona lavorava a Firenze come orefice, nel 1560 Michele Cheppel, nel 1561 Rinaldo Wolffe e Cornelio Merman, Jacopo Bylevelt, Giovanni Ykens, Giovanni Dies, Giorgio di Stelloff, Giovanni Domes erano a Firenze ove, fiamminghi e tedeschi, s'intrecciano, come dicono i documenti cinquecenteschi. I fiamminghi Agostino Bucchet e Giovanni Riecker lavorano allato di un Giovanni Müller, d'un Jacopo Brumolte, d'un Leonardo Fiammingo, d'un Pietro Hertz, d'un Giovanni Kiefertt, d'un Zaccheria Veis.

Così negli Inventari del Rinascimento ricorre non poche volte la indicazione di coppe alla « todesca », alla « franzese », alla fiaminga », alla « ongarescha »: ciò serve a dimostrare che, persino la moda, esulò allora dal gusto nazionale (2).

L'oreficeria, all'epoca del Cellini, visse insomma non poco per impulso di Maestri tedeschi, francesi e fiamminghi, tedeschi particolarmente; e questo si trae dalla *Vita* del Cellini, e ancora risulta dai fatti i quali dimostrano la frequente presenza di orefici forestieri nelle botteghe di Firenze e di Roma, e da molti pezzi d'oreficeria con accenti francesi o più frequentemente tedeschi. Eppure si assegnano, per es. al Cellini, che può aver dato l'idea di quei pezzi o il disegno: ma l'esecuzione, abbandonata a mani forestiere, non è italiana.

Il Cellini scrisse d'essere stato invitato da parecchi lavoranti « Franzesi, Todeschi, Fiaminghi sufficientissimi », i quali lo avevano servito in Francia; e cita un Claudio Fiammingo, giovane molto ingegnoso. Risulta altresì che a Roma nella bottega di Maestro Tobia, uno dei rivali del Cellini, lavorarono un Raffaello (1544) e un Roberto, ambedue tedeschi; nella

---

(1) Bertolotti, *Le Arti minori*, cit. p. 69. Sopra il Caradosso alla Corte di Mantova v. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga di Mantova*. Il C. entrò in rapporto colla corte dei G. per mezzo di Gian Cristoforo Romano.

(2) Scrisse il Cellini che il Caradosso Milanese fu il « maggior maestro che egli avesse visto, per lavorare solamente di medagliette cesellate e di Pace fatte di piastra d'argento a mezzo rilievo ». *Vita*, cit. par. 50.

(3) Sembra che Caradosso fosse nome di battesimo, Foppa quello della famiglia e Del Mondo, col quale vien chiamato in qualche lettera, un secondo cognome; se pure questo Del Mondo non indica il nome di un artista oggi ignoto.

(1) Supino, *L'Arte in Benvenuto Cellini*, p. 41 e seg.

(2) « Un bicchiere alla tedesca. . . con orlo lavorato alla franzese »; « un vaso d'argento alla franzese »; « un bicchiere d'argento dorato alla flamminga »; « quattro tazzoni d'argento lavorati alla franzese »; « un bicchiere d'argento dorato alla tedesca », ecc. (dall'Inventario degli argenti appartenenti al granduca Francesco I de Medici [1587]).

bottega del Crivelli (1518) lavorava un Maestro tedesco, e nella gioielleria Bolgaro (1562) lavorava un Ramaldo fiammingo. Successivamente (1568), un Menardo o Mainardo fiammingo era presente nella bottega Bolgaro nel gennaio di quell'anno (1).

Se, dunque, l'oreficeria cellinesca fu inforestierita, quella milanese fu del pari: questa volse all'esuberanza propria dell'arte ornamentale lombarda, la quale trascinò un po' lo stesso Cellini, più potente quando accarezza la semplicità che quando si accende alla pompa. Ma il Cinquecento, nell'oreficeria, sostanzialmente abbonda di linee e rilievi.

Sono innumerevoli le attribuzioni al Cellini d'oreficerie cinquecentesche. Càpita un pezzo, immaginato con garbo, lavorato con bravura, e il nome di Benvenuto sboccia come fiore che si apre al sole che nasce; ma molte volte il nome del Cellini si pronuncia vanamente. È vezzo o vanità l'assegnare ai maggiori quello che altri, i quali non hanno nome molto nobile, — talora perchè imperfettamente noti — poterono eseguire toccando la eccellenza. A Firenze e a Roma nel tempo del Cellini, vissero numerosissimi orefici, cesellatori e montatori squisiti: basta a dimostrarlo la quantità di pezzi assegnàti al Nostro che questi forse nemmeno vide. Nel mio repertorio grafico brillano vari pezzi di oreficieria cinquecentesca che si dànno al Cellini sulla base d'una tradizione inconsistente. Crebbe l'abbondanza delle attribuzioni cellinesche dall'essere stata infedele al gusto nazionale la bottega del Maestro: e il gusto soprattutto tedesco accrebbe il numero delle false attribuzioni. Così la critica talora apparve dubbiosa sulla compartecipazione del Cellini in pezzi alemanni, ma l'opera del Maestro in questi pezzi sovente deve ripudiarsi.

Sorse lo stile cellinesco o celliniano a maggiormente confondere gli inesperti.

Si dice celliniano uno stile del bronzo o dell'argento, in cui le grottesche sbalzate in vasi, coppe, bacini, tenuamente emergono e coi fiori e le foglie s'intrecciano a mascheroni, figurette alate, satiri, grifi, elementi di quelle grottesche che formano il materiale all'ornatista del Rinascimento. L'uso sui metalli di queste grottesche è anteriore pertanto a quello che ne fece il Cellini; il quale, anzi, parla di « bellissimi fogliami alla turchesca », i quali altro non sono, precisamente, che le grottesche dell'arte o dello stile cosiddetto cellinesco. È errore quindi assegnare al Cellini il merito di questo genere decorativo, usato sul metallo che il Maestro adottò, come altri orefici adottarono; e poichè l'esagerazione corre all'esagerazione, si legge avere il Cellini cacciato di seggio (bello il cacciato stigma d'indegnità) il modo gotico ad onor del classico nell'oreficeria (1). La qual cosa non sta perche il modo gotico abbandonò il suo posto per fatalità storica, non per voler d'un uomo; anzi la fatalità storica sospinse meno forte l'oreficeria che l'architettura, in quella Toscana dove il Rinascimento ebbe la sua cuna. E Firenze che vide orefici il Ghiberti, Donatello, il Verrocchio, il Pollaiolo, il Finiguerra e sa che l'evoluzione stilistica avea portato, prima del Cellini, all'arte, l'uso del formulario classico, Firenze deve riconoscere che mal sentenziano coloro i quali vedono nel Cellini il riformatore e il restauratore dell'oreficeria classica. Diciamo dunque che egli fu uno dei forti campioni del nuovo stile e diremo la verità.

, *Artisti lombardi*, cit., vol. I, p. 298, 303, 305.

L'oreficeria del Rinascimento conobbe tutte le tecniche e parrà inutile il dirlo; così il niello glorificato da Maso Finiguerra abbellì oreficerie e gioielli, la filigrana sussidiò gli oggetti d'oro o diè imagine a composizioni metalliche, lo smalto, ugualmente. Ecco, esclama il Cellini, la bellissima arte dello « smaltare, la quale io non vidi mai far bene ad « altri che a un nostro fiorentino chiamato Ame- « rigo » (2). Quest'Amerigo († 1522) trionfa in tale arte la quale guarda gli splendori di Francia, nella famosa scuola di Limoges.

Non qui si deve narrare la storia degli smalti limusini, narrata da vari scrittori: parecchi anni sono da Leone de Laborde e da Giulio Labarte, questi studioso pregevole del nostro soggetto, nella sua opera su le arti industriali durante il Medioevo e il Rinascimento (3). Comunque i nomi dei maggiori smaltatori limusini carezzano quivi l'orecchio come dolcissima musica (4). Il Monvaerni (fine del XV secolo), Leonardo Pénicaud detto Nardon o Nardou (n. 1470?) (5) Giovanni Pénicaud il Vecchio (primo col nome di

(1) Milanesi, *Introd. ai Trattati*, p. 9.

(2) *Vita*, ed. cit., p. 80.

(3) II ediz. del 1875 cit. Cfr. anche la bibliografia sopra gli smaltatori di Limoges Sullo smalto in genere, oltre le opere citate, consulti il Fischer, *L'Art de l'Email sur Mètaux*, Parigi 1906.

(4) Una lastra smalto dipinto dal Monvaerni, Limoges XV secolo, l'Adorazione dei Magi, venne pagata all'asta di M. A. Queyroi, Parigi 1907, 41,000 fr.

(5) Due valve di trittico, Nardon Pénicaud, Limoges, XVI secolo salirono a 25.000 lire in una vendita recente. Collezione Schévitch,

Giovanni [n. 1485 circa]), Leonardo Limosino (n. 1505 circa), Pietro Reymond (1510 † 84 [1]), Giovanni II Pénicaud (1510? † 88), Giovanni III Pénicaud figlio del precedente (n. 1535?), Pietro Courteys (fior. nel 1550) e Giovanni Courteys (XVI sec.), Giovanni de Courd creduto erroneamente della famiglia Courteys smaltatore come un altro Giovanni Court detto Nigier, il quale non fu dei Courteys, come si sospettò. Nè accenno altri smaltatori, vanto di Limoges che fu la scuola per eccellenza degli smalti; tali alcuni altri Maestri della famiglia Limosin o Limosino vissuti alla fine del XVI secolo. Tutti questi dicono le lunghe glorie ininterrotte di bellezza nello smalto, figure sacre in trittici, allegorie profane in ornamenti di coppe, vasi, cofani, anelli, spilloni, medaglie, bellezze in oggetti usuali, oriuoli, coltelli e simili, espressione di amabilità che si accende ai colori, ne tenta il mistero, ne penetra il fàscino delle alte armonie cogli smalti *cloissonnés, champlevés* (2), cogli smalti dipinti apparsi nell'arte durante la seconda metà del XV secolo. Questi ultimi escono quasi sempre dal campo dell'oreficeria, eccettuato quando s'accompagnano a pezzi metallici di cui completano la decorazione. Essi così entrano trionfalmente nelle pitture, perocchè ivi il metallo ha la sola funzione di aprirsi ai colori i quali, nel caso presente, sono in ismalto.

Gli smalti dipinti costituiscono un ramo particolare della scuola limosina, che produsse magnifici frutti i quali, più in Francia che altrove, culminano: li raccolse il Museo di Cluny in ragguardevole copia, così il Museo di Limoges (3); e uno smalto bellissimo, firmato Leonardo Limosino, una Sibilla (fig. 114), vidi al Museo Civico di Venezia, decoro fulgido a cotal raccolta veneziana, come vidi degli smalti limosini nel Museo Filangieri a Napoli.

Le glorie di Limoges non offuscarono totalmente il genio italico; anzi l'Italia vanta dei diritti su questo campo. Gli smalti dipinti erano noti da noi nel XV secolo; e forse è un'invenzione muranese questo modo di smalti il quale non ricevette, tuttavia, in Italia, l'impulso che ebbe in Francia ove gli smalti dipinti cominciano verso la metà del XV secolo e godono

Fig. 114. — *Venezia:* Smalto dipinto nel Museo Civico (Correr).

una vita estremamente lunga e rigogliosa. Da noi si parla di smalto in rilievo fabbricato, pare, soprattutto, da artisti, senesi e fiorentini; e un Maestro fiorentino fe' uso di smalti, il Filarete, nella sua imposta bronzea di Roma, smalti policromi ancora parzialmente visibili. Insomma lo smalto fu coltivato in Italia e Maestri italiani insigni se ne interessarono: il Ghiberti, il Finiguerra, Antonio del Pollaiolo, il Francia, il Filarete, Giovanni Turini, Baccio Bandinelli.

Accennai una questione di priorità. Essa fu iniziata

all'Hôtel Drouot (aprile 1906); e un pannello d' altare, nove lastre, di Pietro Reymond, stessa Collezione, salì a 30.000 lire.

(1) Nella Raccolta Trivulzio a Milano si assegna a Pietro Reymond un bel vaso a chiaroscuro sceneggiato da allegorie, corredato da uno stemma policromo.

(2) Nel Museo di Limoges si vede un quadro dipinto da Leonardo Limosino l'infaticabile, firmato colla dichiarazione: *esmailleur, peintre vallet de chambre de roi* 1551 e presumibilmente col suo ritratto di profilo. Rappresenta l' incredulità di S. Tommaso e fu esposto nel 1868 all' Esposizione di Parigi. Veda altresì nel Museo nazionale di Firenze uno smalto del più grande fra gli smaltatori francesi, Leonardo Limosino, colle iniziali dell'artista e la data 1555; è uno smalto dipinto a forma ovale, colla immagine di un prelato; e la bellezza del lavoro, le dimensioni sue (0.45 0.32) ne fanno un oggetto di pregio straordinario. È veda inoltre un cofano, smalto di Limoges, di Giovanni Limosino appartenente alla Collezione Soltykoff riprodotto in cromo dalla società Arundel in *Chromolithographs of the principal Objets of Art,* ecc. Londra 1868, tav. VII e VIII.

(3) *Arte dell'industria*, vol. I, p. 193 e seg.

da uno scrittore francese a noi noto: il Courajod. Costui volle provare che fino dal 1465, il Filarete si servì di smalti dipinti in una sua statua di Marco Aurelio, copia del capolavoro romano al Campidoglio ora nell'Antiquarium di Dresda; e gli smalti del Filarete sarebbero anteriori qualche po' ai più antichi di Francia, i quali potrebbero derivare da quello del Maestro Fiorentino (1).

Presso gli artisti predetti signoreggianti nella storia dell'arte italiana, altri artisti non molto noti coltivarono lo smalto: Francesco di Betto, Mazinghi de Sali, Michelangiolo di Viviano, Jacopo d'Andreuccio (2).

Il niello, che accennai trattando d'arte bizantina, oltrecchè lo smalto, servì ad abbellire ori e argenti del Rinascimento. E furono molti i niellatori famosi (3): Forzore aretino, il Caradosso milanese, il Francia bolognese (4), Giovanni Turini senese, i tre fiorentini Matteo Dei, Antonio Pollaiolo e Maso Finiguerra, autore di una celebre pace a S. Giovanni in Firenze, intagliata con incredibile finezza, di cui si leggono gli elogi nel Vasari, nel Baldinucci, nel Gori e in tanti moderni.

I nielli del Finiguerra si associano alla dibattuta questione sopra la scoperta dell'incisione col bulino. Il Vasari ne parla e dice che la scoperta onora il Finiguerra e va al 1460 circa. Il Maestro incideva sull'argento le sue lastre e avanti di riempirle col niello, ne faceva una forma colla terra, passava su questa del nero fumo, ne tirava l'impronta su carta umida, e il disegno pareva una stampa. Da ciò la scoperta italiana dell'incisione, la quale vien contestata a vantaggio della Germania, le cui prime prove di stampe (5) risalirebbero pressochè dieci anni avanti il 1460. Ricordo, narro, non discuto e non contesto poichè l'argomento esula dalle mie ricerche (6).

Un Pellegrino da Cesena creato dal Duchesne nel suo *Essai sur les nielles,* avrebbe largamente operato tra la fine del XV secolo ed i primi decenni del secolo successivo; esso è però un artista molto incerto, quale autore del gruppo copioso di nielli che il D. attribuisce a costui che firmava (o avrebbe firmato) O. P. D. C., P o $\frac{D}{+}$. Il Bartsch lo trattò da sconosciuto; il Molinier, che intese a lumeggiare la questione, lo identificò con Giacomo Francia a cui si darebbe oggi il soprannome di Pellegrino (1). Però il Duchesne reca anche la dicitura DE OPVS PEREGRINI CE^{S} e parrebbe lecito ammettere che la voce Cesena sia qui sufficientemente chiara. Allora? Allora bisogna essere cauti ad accogliere la tesi del Molinier. Il CE^{S} potrebbe significare anche CENTUS; e il Nostro sarebbe stato di Cento, non di Cesena; quindi siamo riguardosi nella conclusione definitiva. Insomma io sto fra chi ammette la personalità di Pellegrino da Cesena o da Cento.

Dei nielli di primo ordine si trovano a Firenze a Roma a Milano: qui, due quattrocenteschi, in cornice di bronzo, nella Raccolta Trivulzio, rappresentano la Crocifissione e la Vergine in trono con molti santi e angeli.

Il niello si diffuse nei gioielli, e nelle armi.

Il secolo XV coltivò la incisione sul diamante reputata assai meno antica: senza dire su Ambrogio Foppa cioè il Caradosso che incise forse a Giulio II il famoso diamante da piviale raffigurandovi la testa di vari santi, pagato 22.500 corone, la cui traccia si perdette nel 1527 dopo il sacco di Roma. Sta certamente che il primo artista (così il D'Adda) il quale impresse forme incisorie al diamante fu milanese. I meravigliosi lavori lapidei soggiunse il mio A. in pietre dure, ornamento alla chiesa dell'Escuriale sotto Filippo II, esprimono la valentia di Maestri milanesi delle pietre dure: Giacomo da Trezzo, Clemente Birago, i Misuroni, i Carrioni, i Fontana, i Taverna, i Cambriago; chè, infine, le tradizioni dell'arte lapidaria vanno molto lontane in Lombardia e i lapidari milanesi del XVI sec., ebbero i loro continuatori (2).

---

(1) Courajod, *Gazette Archèologique,* 1885, p. 382 e seg. in cfr. con Lazzaroni e Muñoz, *Filarete scultore* ecc., Roma 1908, p. 83 e p. 132. Ivi si accennano gli smalti alla imposta di Roma e se ne indica la doratura.

(2) *Dictionnaire des Emailleurs depuis le moyen age jusqu'à la fin du dix-huitième siècle,* Parigi 1885.

(3) Sasso, *Osservazioni inedite sopra i lavori di niello*, Venezia 1856. È un opuscolo per nozze (l'Autore visse dal 1742 al 1803), venne pubblicato dai coniugi Bigaglia ed ha poca importanza. Si veda Duchesne, *Essai sur les nielles*, ecc., Parigi 1826 e Lavoix, *Les Azzimistes* in *Gazette des Beaux Arts*, Parigi. 1862.

(4) Kristeller, *I nielli del Francia nella Pinacoteca di Bologna* nella *Galleria Naz. italiana*, Roma 1897

(5) V. la famosa *Passione* già conservata nel Gabinetto di Giulio Renouvier, oggi al Gabinetto delle stampe a Berlino, colla data 1416. Deleborde, *La gravure en Italie avant Marc-Antoine*, Parigi 1883. Dutuit, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, Parigi 1884. Lippmann, *Der Ital. Holzschnitt im XV J.*, Berlino 1885.

(6) Il Kristeller mostrò che la incisione in rame non può aver avuto origine dalla tecnica del niello o da un'invenzione del Finiguerra; anzi, i niellatori sarebbero ricorsi alla tecnica, già nota, di far le impressioni sulla carta, dalle lastre intagliate per essere niellate, e dalle loro impronte sullo zolfo. Il Vasari, che dichiarò aver la tecnica incisoria de' nielli, nei suoi principii, condotto all'arte dell'intaglio, non sarebbe credibile. *Die italienischen Niellodrucke und der Kupferstich des XV Jahrhunderts* in *Zeit. f. bild. Kunst*, 1894.

(1) *Plaquettes*, vol. I, p. 184 e seg.

(2) D'Adda, *La Gravure sur Diamant* in *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, pp. 294 e seg.

Oreficeria (1).

Do posto prima all'oreficeria sacra secondo il solito: croci, reliquiari, urne; scelga. E se la croce stazionale di Bologna (fig. 115), argento cesellato con riporti (XV-XVI sec.) avessi potuto unire ad una croce di S. Medardo d'Arcevia, di Cesarino Roscetto, illustrata con documenti inediti dall'Anselmi, sarei stato lieto (2).

Croci e crocifissi formano un soggetto solenne e parecchi Maestri lo trattarono nel Rinascimento. Fra tante croci si ricordi quella delicatissima la quale completa, a Firenze. l'altare argenteo di S. Giovanni (1459) con due meravigliose figure, S. Giovanni e la Vergine di Antonio del Pollaiolo, appartenendo, il resto, a Betto Betti (3); ed io vidi tre croci argentee molto interessanti e poco note (secolo XV); nella chiesa di S. Michele a Vignole, in S. Giovanni Battista a Saturnana (Pistoia) e nel Duomo di Bassano (a B. croce del Filarete firmata e datata 1449) Fra i crocifissi quello d'argento e cristallo di monte colla data 1511, gemma nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano, non vuolsi obliare: agile il piede, con riporti a giorno, è cesellato con molta delicatezza.

Fig. 115. — *Bologna:* Croce stazionale nella Basilica di S. Petronio (Fot. Alinari, Firenze).

Sopra i reliquiari fiorentini mi sia permesso di non insistere troppo (tav. XLIII *b, c*), perchè il mio disegno esprime sufficientemente il loro garbo e il loro valore; non mi taccio su un reliquiario di Vallombrosa, fiorentino pure. La celebre Abbazia di Vallombrosa un tempo fu molto ricca, oggi è molto meno. In generale il suo corredo di arte ha scarso interesse eccettuato un dipinto, maniera di Raffaellino del Garbo, alcune parti del coro intagliato, ed il reliquiario che accenno, il reliquiario di S. Gio. Gualberto. Quattrocentesco, di una delicatezza che equivale ad incanto, l'autore, quasi un ignoto, si firmò sul reliquiario, Paolo Soliani o Sogliani, di cui invano andiamo cercando opere che si associno alla presente, la quale esulta al valore del poco fortunato Maestro (PAVLVS SOLIANO AVRIFEX FECIT BLASIO MILANENSIO GEN. CVRATE ANNO DOMINI MD DIE X JVLII [1]). Il reliquiario fu eseguito per ordine dell'ab. gener. Biagio Milanese.

Cogli occhi volti ancora sulla mia tavola, si resta profondamente impressionati al tabernacolo nel Duomo di Siena (Tav. cit. fig. *a*) ingegnosamente ideato, evocante un nome insigne, il Vecchietta; il quale tabernacolo, notevolissimo fra le opere toscane, ricevette due Angeli, ai lati, da Francesco di Giorgio. Ed io cito il reliquiario argenteo nel Tesoro del Duomo di Milano, piccolo soggetto pieno di grazia, che non vidi mai pubblicato (fig. 116).

Non volo al settentrione se prima non ho accennato qualche reliquiario umbro; l'elegante reliquiario della Confraternita del Gonfalone di S. Francesco al Prato (Perugia: XVI sec.); il ricco reliquiario, un po' squilibrato di S. Eutizio di Valle Castoriana (Spoleto), esposto alla Mostra d'Arte Umbra (1907) che dall'oreficeria specialmente trasse sua rinomanza; e un tabernacolo curioso, perchè disegnato da Galeazzo Alessi, il superbo architetto perugino (1512 † 1572) con colonne, frontoni e la struttura troppo lapidea a convenirsi ad opera argentea. Dico il reli-

1) Luthmer, *Erzeugnisse der Silberschmiedekunst aus dem 16 bis 18. Jahrhundert.* Lipsia 1883, Lessing, *Kunstgewerbe Museum: Gold und Silber*, Berlino 1892. Per l'oreficeria o gioielleria del Rinascimento consulti anche Babelon, *La Gravure en Pierre fines.*

(2) *Arch. st. dell' Arte*, Anno III, fasc. VII. Cfr. l' estratto Anselmi: *La croce astile di Cesarino del Roscetto*, ecc., Roma 1889 in cfr. con Anselmi, *A proposito della classificazione dei Mon. naz. nella Prov. d'Ancona*, Foligno 1888, p. 50-51.

(3) Mackowsky, *La croce argentea sul Dossale di S. Giovanni, nel museo di S. Maria del Fiore* in *Ann. dei Musei Pruss.*, 1902

(1) È riprodotta dal Carocci in *Illustratore fiorentino*, 1904, p. 95.

quiario della Basilica di S. Francesco d'Assisi che il Maestro di tante fabbriche a Genova e a Milano ideò nel 1571.

Il più ricco e complesso fra i reliquiari da me offerti, è quello nella Basilica Antoniana di Padova (figura 117) dell'orafo Alessandro da Parma, firmato da questo, intorno al quale il Gonzati così informa: « con « sì magnifica opera d'oreficeria si volle ristorare la « perdita di due suoi antichi tabernacoli che conte- « nevano del sacratissimo Legno, levati dalla Basilica « nel 1405 » (1). Lo stesso Maestro sarebbe autore d'un altro reliquiario (1410?) che meno sembra di lui. Esso è goticizzante e ricorda le opulenze di Bartolomeo da Bologna. Ma il meno non esclude la possibilità di quest'arte bilingue in un artista quattrocentesco, come il Nostro. Allo stesso secolo risale il sobrio e gentile reliquiario di Venezia nella chiesa del SS. Salvatore: (tav. XLIII *c*).

Fig. 116. — *Milano:* Reliquiario nel Tesoro del Duomo.

Il XV secolo incalza con due urne supremamente fini.

Opera squisita, l'urna o reliquiario senese della cappa di S. Bernardino, (tav. XLIV *a*), si compone, oggi, di due parti fra loro separate da vari secoli: ordinata ai fratelli Turini la parte più antica argentea e aurata fu eseguita nella metà del XV secolo dall'orefice Francesco d'Antonio di Francesco, autore della cassa argentea, smaltata e fiorita di gemme, per la reliquia del braccio di S. Giovanni Battista — e ne riceveva pagamento nel 1460-61; — l'altra parte, la superiore, cogli Angeli genuflessi e il tabernacoletto in cima fiancheggiato da volute, appartiene al XVII secolo, avendo stile fantasioso non corrispondente a quello sobrio dell'urna. La quale non vanta accenti d'originalità; le sue linee d'assieme con i temi ornamentali che abbelliscono tali linee, hanno aspetto comune: onde lo interesse supremo di tale argento sta nella finezza dei particolari, fiori a smalto e stemmi della città di Siena entro circoli, e gemme che saettano luci policrome.

Fig 117. — *Padova:* Reliquiario nella Basilica di S. Antonio (Fotografia Alinari, Firenze).

L'aggiunta settecentesca potrà meno biasimarsi se si osservi che il coperchio, ideato da Francesco d'Antonio, è mozzo, perciò sembra che la sua superficie orizzontale aspetti un finale, che l'urna ricevette due secoli dopo dalla sua origine. L'urna appartiene alla Parocchia dell'Osservanza a Masse di Siena.

L'urna o reliquiario del braccio destro di S. Giovanni Battista (tav. XLIV *b*) è anch'esso un argento che sale a luminosa classicità. Come nell'urna di S. Bernardino, qui il Gotico sembra rattenere la mano dell'artista classico, il solito Francesco d'Antonio. Magra, sottile, tendente a irrealità, l'urna di S. Giovanni sale a incomparabile distinzione. Poca originalità, ma proporzioni adorabili, quale poteva dettare Siena la Gotica e l'artista senese che disegnò il basamento della nostra urna con poetica ispirazione. Il basamento, delicatamente rialzato, colla base e la cimasa formate da sagome squisite, è un modello di finezza: un fiore e delle statue, un po' goffe, sono il motivo del

(1) Op. cit., p. 196, n. 1.

mezzo e gli angoli dell'urna col finale arcuato, cui sottostà la trabeazione, è la parte estrema. La testa di Cristo scolpita nella madreperla, alcuni ornamenti, stemmi smaltati e gemme, perle, medaglioni formano, con un lungo fregio argenteo narrante fatti della vita di S. Giovanni, i soliti elementi alla decorazione; e quest'argento se ne vale con signorilità. Perciò lo volli disegnato come l'urna di S. Bernardino ad onore dell'oreficeria senese e del M.° Francesco d'Antonio, che mai deve obliarsi dove si parli di squisitezze quattrocentesche. L'urna di S. Giovanni è pertanto più fine dell'altra nel disegno d'assieme; e ben può menar vanto la Metropolitana di Siena nel possedere l'urna di S. Giovanni la quale ispira pensieri gentili.

Francesco d'Antonio autore delle due finissime urne o reliquiari, eseguì il reliquiario argenteo del S. Chiodo nell'Ospedale di Siena, ma qui il Maestro non si mostra tanto libero dalla tradizione gotica, quanto ciò avviene nelle urne predette, benchè i tre argenti siano stati eseguiti nel corso circa d'un decennio: 1459, 1466. Quest'ultimo, gotico, appartiene al 1453. Uno stesso artista, operante nel XV secolo, può esser bilingue, gotico o classico, e l'esempio che metto sottocchio vale per molti; chè raramente gli artisti irresoluti fra il vecchio e il nuovo agirono solennemente come ora si vede.

Il Varni rivelò il nome di un orafo milanese, un Francesco Rocco o de' Rocchi, il quale nel 1553 (trovavasi a Genova nel 1542) presentò il disegno d'una stupenda arca per la processione del Corpus Domini a Genova, e ne iniziò la esecuzione; la quale fu condotta innanzi da un altro milanese, Agostino Groppo avendo, il primo, abbandonato il lavoro. Questo Groppo o Groppi (trovavasi a Genova nel 1539 [1]) simile al suo predecessore, non vide la fine dell'arca a cui si occuparono un Tommaso d'Utpluxen o Opluten d'Anversa, assistente del Rocco, un Ranieri Fox o Fochs fiammingo (questi due forestieri lavoravano anche in società), un altro fiammingo, Baldassare Martines (fiorì nel 1572) e un altro ancora David Scaglia accennato tanto dal Varni quanto dall'Alizeri. Il Varni scoperse che all'urna nel 1566 rilavorò il Groppo milanese, il quale abitava a Venezia ed erasi allontanato da Genova non pulitamente come il Rocco. Chè questi doveva dar finita una parte dell'urna in nove mesi, ed un sessennio dopo firmato il contratto, l'urna era ancora nella mente di Dio. Il Maestro milanese usava occuparsi d'altro, e col suo carattere litigioso meno si turbava al poco rispetto dei suoi impegni. In breve: l'arca si potè considerare quasi finita nel 1573 dopo vent'anni dal contratto. Sennonchè il desiderio di

Fig. 118. — *Brescia:* Pace nel Museo Civico Cristiano (Fotografia Alinari, Firenze).

viepiù abbellirla ne trasse il compimento di là da questo anno, e nel secolo seguente si dovrà parlare novamente dell'arca pel Corpus Domini.

Il Rinascimento si arricchì di paci che ricevettero piccoli bassorilievi di oro, argento, bronzo, elemento originale a quella produzione opulenta di « placchette » della quale s'insignorisce la nostra epoca.

Le paci sulla parte anteriore, principale, recano frequentemente Gesù al sepolcro con angeli, cherubini, in smalto o niello in rilievo; esse paci sono fatte a guisa di tabernacolo con colonne spesso corinzie ai lati, la trabeazione intagliata, il frontone semicircolare sopra,

(1) *Della Cassa per la processione del Corpus Domini*, 1868. L'Alizeri, *Notizie*, ecc., vol. VI, p. 330 e seg. attinge al Varni e poco aggiunge alle informazioni del V. Il Groppo era anche esperto conciatore.

col timpano coperto da qualche immagine: il Redentore, lo Spirito Santo, e la base bassa, guarnita da stemmi: la parte anteriore si fregia d'incisioni ornamentali e va guernita del manico a S, sagomato con qualche cesello e qualche punto di smalto.

I modelli quattrocenteschi che corredano il presente paragrafo, chiariscono le mie parole (figg. 118 e 119), esprimendo il gusto italico in queste minute composizioni che evocano il nome di Maso Finiguerra.

Fig. 119. — *Londra:* Pace nel Museo di Kensington.

Famosa la pace niellata di tale Maestro (1426 † 1464) nel Museo Nazionale di Firenze, rappresentante la Crocifissione, la cui compagna, la pace di Matteo di Giovanni Dei coll'incoronazione della Vergine, nello stesso Museo, appartenne, come la pace del Finiguerra, al Battistero di S. Giovanni. L'una venne eseguita nel 1452, l'altra nel 1445; e sono ambedue opere classiche che la critica loda altissimamente. Si dubitò che il Finiguerra avesse mai eseguito la pace della Crocifissione, benchè il Vasari e il Cellini la abbiano chiaramente indicata assegnandola al Maestro fiorentino; il quale, privato di una tale opera eminente assai perderebbe, o noi perderemmo ogni fatto positivo a giustificare la grande rinomanza che godette il Finiguerra. E il Dei, riconosciuto autore della pace con l'incoronazione, s'inalza davanti il nostro sguardo, e acquista un posto nobilissimo tra gli artisti coevi al Finiguerra, anzi acquista il diritto di stare a pari col Finiguerra nell'arte del niello.

Un'altra pace niellata notevole, nel Museo Nazionale di Firenze, è una crocifissione di gusto tedesco, quattrocentesca, assegnata a M.° Gherardo, pittore, musicista, letterato (1); ed un'altra, un niello scadentissimo e anonimo, fiorentino (XV sec.), dello stesso soggetto vedesi quivi, medesimamente, e mostra la suprema differenza fra l'arte del Finiguerra, quella del Dei e l'arte di tale Anonimo.

E fiorentina anche la pace del Museo di Kensington, argento dorato e lastrine niellate che il lettore conosce (fig. 119); una coeva alla precedente (XV sec.), al Museo Nazionale, con Cristo che esce dal sepolcro fra due angeli e smalti di stelle auree bellissime, è una pace fuori dalla linea ordinaria. argento dorato dell'Argenteria Medicea ai Pitti, ove sommessamente si attribuisce al Cellini. La attribuzione parrebbe ragionevole. Due cariatidi s'innalzano fino alla trabeazione; su questa un frontone a volùte va primeggiato, nel mezzo, da un grosso cherubino; la base è semplicissima, e ai lati, presso le cariatidi, due alte mensole s'incurvano a muovere la rigidezza della linea estrema; nel campo, Gesù cogli Apostoli e la scena di S. Tommaso.

La Toscana, Arezzo, mi richiamerebbe ad una pace singolare (XV sec.), coperta da smalti intedescati, dono al Duomo di Siena (1464) di Pio II, da Siena passata ad Arezzo nel 1799.

Una ricchissima pace colla deposizione, nel Tesoro del Duomo di Milano, sostanzialmente d'oro cesellato, con diamanti, cammei e il fondo arricchito da croce piena di gemme (XVI sec.) fe' sognare la paternità del Cellini o quella del Caradosso. Una ragione storica escluderebbe il secondo Maestro: essa pace sarebbe stata eseguita per ordine di Pio IV (1559-66) che l'avrebbe donata al Duomo di Milano. Il Caradosso morì nel 1527, due anni prima che Pio IV di-

(1) Dutuit, *Manuel de l'Amateur d'Estampes. Intr. gen.*, Parigi 1881, p. 4-19 in cf. col Müntz, *Hist. de l'art. dans la R.*, vol. I, p. 678. Veda altresì: Delaborde, *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine*, Parigi 1883; e Lippman, *Der Italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert*, Berlino 1885, Trad. inglese, Londra 1888.

venisse papa. Ma si accerta il fatto del dono? È credibile, anche perchè questo pontefice fu un Medici milanese; io la ritengo dell'epoca di Pio IV, non del Caradosso. Le colonne in lapislazuli, rigonfie nel mezzo, indicano la seconda metà del XVI secolo; ed escludo il Cellini. Nell'assieme la pace milanese artisticamente è goffa, e va ad un artista milanese fiorito nella seconda metà del Cinquecento.

Chissà quante piastre argentee del Caradosso, di quelle che suscitarono l'ammirazione del Cellini « a mezzo rilievo » destinate a paci, si distrussero! Forse, qualcuna esiste ancora dimenticata. Perchè il Caradosso difficilmente si studia nelle opere, mancando i lavori firmàti; ed è ragionevole pensare che abbia operato non poco, benchè fosse meticoloso ricercatore di bellezza. Sennonchè agli antipodi del Cellini, la cui operosità si arricchì in una serie di falsi, il Caradosso, figura sommamente senza lavori oggi, onde se gli fossero mancate le alte lodi dei contemporanei sarebbero state scarse le ragioni alla sua esaltazione.

Famose due paci niellate dal Francia a Bologna: furono descritte dal Giordani (1). Una, con Cristo risorto e le guardie cadute in terra, abbellita da leggiadro ornamento, fu allogata al Francia da Bartolomeo Felicini, verosimilmente in occasione del suo sposalizio con una Ringhieri, per cui la pace reca gli stemmi d'ambo le famiglie Felicini e Ringhieri. L'altra pace contiene la crocifissione circondata da angeli in alto e in terra dalla Vergine, S. Girolamo e, pare, da S. Francesco: in cima la Pietà, intorno ornamenti in rilievo bellissimi. Questa seconda pace fu eseguita dal Francia, vuolsi, celebrandosi le nozze di Giovanni II Bentivoglio con Ginevra Sforza; e le due paci appartennero, la prima, alla Chiesa suburbana della Misericordia fuori la porta di strada Castiglione, la seconda a S. Giacomo Maggiore.

La indicazione dell'ordinatore non deve addurre confusione fra la seconda pace e un'altra ordinata dal Bentivoglio al Francia, in occasione delle nozze fra Giovanni Sforza signore di Pesaro con Lucrezia Borgia. Cotal pace non si sa dove si trovi.

Ometto alcune paci di Venezia, una appartenente al Tesoro della Scuola Grande di S. Rocco, veneziana (sec. XVI), con un altorilievo rappresentante la Pietà su fondo di smalto azzurro brioso in stelle dorate e dò, intanto, uno dei pezzi più solenni di questa preziosa Raccolta, un grandioso calice ministeriale, dal nodo sagomato dalla sotto coppa vagamente intrecciata (fig. 120). Della prima metà del XVI secolo, esso si assegnerebbe a un Bernardino Morati;

Fig. 120. — *Venezia:* Calice nella Scuola di S. Rocco (Fotografia Anderson, Roma).

comunque è veneziano non meno della pace predetta, e adduce al famoso calice del Cellini per Clemente VII, che purtroppo il Maestro non finì. Gli era stato ordinato nel 1531, vi lavorò non poco e, in piccolo, ripete le dispute capitate a Michelangiolo per il monumento a Giulio II: fra il papa e l'artista del calice sorsero molte questioni narrate dal Cellini nella sua vita. Il Maestro va unito ad un altro famoso calice, quello d'Eberardo, arcivescovo di Colonia, nel Grüne Ge-

(1) *Almanacco statistico bolognese* per l'anno 1838.

wölbe di Dresda, dalle proporzioni superbe, tedeschissime, nel quale il Cellini non entra o si mostra di traforo.

L'argento e il rame, le piastre degli smalti ed i nielli, si avvicendano e coesistono in queste composizioni, di cui si orna il patrimonio artistico d'Italia, siccome si abbellisce di vasi e bacili sacri.

Il soggetto dei vasi e dei bacili si sdoppia, sta nel sacro e nel profano; ed io lo tratto incurante della ricerca sopra l'uso dei vasi che indico.

Non conosco vaso e bacile il quale non si dia al Cellini o non susciti il pensiero che possa appartenere a cotal Maestro: noi dobbiamo tener presente che l'operosità cellinesca va distinta fra la vera e l'apparente, e la ultima supera la prima. Mai artista ricevette tanto numero d'opere da lui non eseguite, quanto il Cellini. Esemplificando con un soggetto pomposo (fu valutato 50,000 lire), si assegna al Maestro un mesciacqua d'agata montato in oro smaltato nella Collezione di Gustavo de Rothschild a Parigi, composizione bizzarra secentesca e tedesca pensando alla quale, col nome del Cellini in mente, si contamina questo nome. Il quale vive, altèro, in un vaso col relativo bacile, proprietà Fontanelli, nel Palazzo Coccapanni a Modena, argento noto sotto il nome della famiglia genovese Lercaro. Le scene del vaso sono circondate da cartelle con volute, teste, frutti, festoni, trofei, e l'ansa è un po' tormentata, secondo i motivi decorativi del vaso, che indicano, come quelli del bacile, la seconda metà del XVI secolo. Il bacile sale a più sontuosità, e contiene figure isolate allegoriche, la Carità, la Prudenza, la Forza, la Giustizia, la Temperanza, le quali hanno, nel vaso, le corrispondenti immagini la Fede e la Speranza.

Invano si cercano documenti scritti sopra il Cellini orafo dei due argenti di Modena, ma tale paternità si può sostenere, benchè non trovi sussidio negli scritti cellineschi, muti sul nostro subbietto; ciò che può sorprendere trattandosi di opera cospicua. Si ha perfino, quivi, qualche richiamo alla base del Persèo (1).

Pure a Modena, però alla Galleria Estense, si attribuì erroneamente ad Ascanio, discepolo del Cellini, un vaso anteriore all'orefice abruzzese, con verisimiglianza maggiore oggi dato al patavino Riccio (2). Un vaso simile, con analogo bacile, vanta l'Argenteria Medicea ai Pitti. Più svelto del precedente le grottesche hanno un posto nel vaso fiorentivo che nel modenese non occupano. D'argento dorato, anche qui si tratta della paternità cellinesca, ma se il Cellini c'entra egli ciò fa indirettamente: — in certi punti io scorgo ispirazione italica, in altri tedesca. Sembrano di due stili questi argenti medicei e potranno forse essere esciti dalla bottega del Cellini o ideati e lavorati da qualcuno dei migliori garzoni tedeschi, sotto il vigile occhio del Maestro. Sul corpo del vaso, in grandi medaglioni, il mito d'Orfeo, canta le sue gesta e affascina bestie, alberi, sassi, in mezzo a montagne, vallate ombrose e rive liete. Il Cellini ora spesso si presenta: eseguì, al «Petit-Nesle» fra il 1543 e 44, d'ordine di Francesco I, tre grandi vasi d'argento dorato; abbandonato Parigi nel 1544 portò seco i tre vasi al fine di metterli a Lione nell'Abbadia del Cardinale di Ferrara dalla quale il re li avrebbe recuperati (1).

Il Cellini li cita nella *Vita* senza descriverli: nè possonsi confondere con due altri vasi d'argento piccoli che il Cellini eseguì, pure, in Francia, o fe' eseguire, sotto la sua direzione da' suoi discepoli Ascanio e Paolo. Essi, citati dal Cellini, sono gli ultimi suoi lavori del periodo francese. Quanti vasi da acqua eseguì il Maestro! Cominciando da quello famoso (1523) che avrebbe cesellato sul disegno di Gianfrancesco Penni (lo menziona nella *Vita* e nell'*Oreficeria* a proposito d'un caso capitato ad un gentiluomo spagnolo: era destinato al vescovo di Salamanca), dal vaso simigliante eseguito dal Cellini al cardinale Cibo e ai vasi richiestigli dai cardinali Cornaro, Ridolfo, Salviati, presi da ammirazione verso il vaso del vescovo predetto, è un gruppo considerevole d'argenti cesellati. Aggiungansi un vaso che il Cellini eseguì a Parigi nel 1543 pel cardinale di Lorena e alcuni destinati alla Casa Medicea di cui, come dei vasi a Francesco I, l'A. stesso informa. Un tesoro d'immaginazione dovette quindi mostrare, il Cellini, in tali composizioni create apposta a mettere in soggezione qualsiasi poeta dell'ornato.

(1) Il Plon, op. cit., tav. XXV, XXVI, XXVII, riprodusse i due argenti del Lercaro, i quali ereditò l'attuale possessore.

(2) A proposito del R. non indicai poche pagine indietro, un suo bronzo superbo nel Museo Civico di Padova, urna per votazioni o base di magnifico candelabro con foglie, frutti, festoni e il leone marciano in cima, appartenuta al Comune.

(1) Al Petit-Nesle, in questa stessa epoca (1543), il Cellini eseguì il modello, poco ricordato, d'una fontana colossale, 41 braccia d'altezza, primeggiata da Marte circondato dall'Eloquenza, dall'Arte, dalla Musica e dalla Libertà: questo modello non fu terminato dal Cellini a motivo del suo ritorno in Italia. Ne sarà obliato il famoso bassorilievo, la Ninfa di Fontainebleau, modellato dal Cellini al Petit-Nesle (1543-44) destinato ad ornare «la fonte dorata» al Castello di Fontainebleau, dato poi a Diana di Poitiers pel Castello di Anet ed ora al Louvre.

Bisogna tuttavia distinguere le opere fini, fantasiose e legittime, da quelle, taluna ragguardevole, che escirono dalla bottega cellinesca.

A quest'ultime attribuisco il vaso e il bacile appartenente alla Primaziale di Cagliari, ed un bacile molto fiorito e poco nominato, nella chiesa della Annunziata a Trapani. Il quale, a varie zone d'ornati e figure entro formelle che un cieco adoratore del Cellini direbbe cellinesche ed io dico cinquecentesche, si orna con mascheroni, baccellature e nel mezzo fluttua in una fiamma. Negli argenti di Cagliari il bulino e il cesello figurano una ridda di sirene nella fascia estrema del bacile, aperto, nel mezzo, al trionfo di Nettuno e Galatea, e alcune baccanti con candelabri e fascie, svolte in festoni, guerniscono il vaso, sgraziato nel suo assieme grazioso nel becco a mo' di drago. Il vaso e il bacile di Cagliari sono pochissimo noti, sfuggirono al Plon, ed io potei riprodurli grazie al Ministero della P. I. (tav. XLV [1]).

Fig. 121. — *Londra:* Scatoletta nel Museo di Kensington.

Il nome del Cellini circondò e circonda un vaso e bacile argenteo a S. Maria presso S. Celso in Milano (la parte centrale del bacino è tonda, l'esterna ellittica) e il vaso ha il collo in forma di busto femminile dichiaratamente tedesco. La sua marca N entro un circolo si ripete su un argento del Louvre di scuola tedesca.

Similmente al Museo Civico di Padova si dette al Cellini un magnifico bacile argenteo cesellato da Venceslao Jamnitzer, eroe del cesello tedesco.

La chiesa di S. Maria presso S. Celso a Milano possiede un'altra coppa e sottocoppa, argento dorato e cesellato, cinquecentesco, d'una grazia e finezza che si sogna; soprattutto la coppa con i manichi agilissimi vuolsi citare, ma anche la sottocoppa a tre giri d'ornati, medaglioni, figurati e grottesche e la medaglia centrale, con Ercole e il leone, attira irresistibilmente lo sguardo dell'esteta. Milano e la Lombardia esprimono le proprie tendenze, in un vaso e bacile analogo in cristallo di rocca, con piccoli rilievi ai lati, senza anse, essendo perdute, con ornati, uccelli, farfalle che vedesi nel Museo Nazionale di Firenze. Esso potrà sospingere ad un vaso anonimo argento finissimo del Duomo di Siena, cinquecentesco-brioso nella sua composizione di tre serpenti che, agilissimi, formano gran parte del piede e corrono al labbro del vaso.

Ignoro la sorte d'un bacile argenteo di Cesarino, Roscetto e vari piatti pure argentei, da questo Maestro eseguiti al Comune di Perugia, la cui argenteria, attesta il Frollière, scrittore cinquecentesco « era di bellezza « et ornamento al paro di « qual si fosse città d'Italia, « ma in essa fur poste le « mane nella fatalissima « guerra del Sale » (1). Lo che fa prevedere la sorte degli argenti roscettiani, che in quella argenteria si associarono con altri d'orafi parigini presentati al lettore: un bacile d'argento cesellato da Bernardino di Niccola da offrirsi a M. Rodolfo Malatesta: un vaso d'argento di Federico Roscetto del peso di 7 libbre (1505), e un bacile disegnato da Raffaello che Agostino Chigi nel 1510 chiese a Cesarino Roscetto (2).

Metto in un grosso gruppo le scatolette (quella che offro è quattrocentesca e veneziana [fig. 121]); i pastorali (quello di Piacenza [fig. 122] è modello poco noto, elegantissimo, che va alla fine del XV secolo); i palliotti e gli altari (non occorre ricordare che il Verrocchio, Antonio Pollaiolo, Bernardo Cennini e Antonio di Salvi, lavorarono al dossale di S. Giovanni a Firenze, e il Verrocchio vi fece la decollazione di S. Giovanni [1477 circa]) (3); i candelieri (celebri quelli pel vescovo di Salamanca [1523] da questi or-

(1) Brunelli, *Opere d'Arte decorativa nel Tesoro del Duomo di Cagliari* in *Arte*, 1907, fasc. I in cfr. con Scano, *Boll. d'Arte del Ministero della Pubb. Istr.*, fasc. II, *Notizie d'Arte Sarda*.

(1) *Arch. st. ital* Racconto del Frollière.
(2) Angelucci, op. cit., p. 27-28.
(3) *Arte nell'Industria*, vol. I, pag. 449.

dinati al Cellini, e nel Tesoro di S. Pietro due candelieri colla croce dell'altar papale disegno di Michelangelo, eseguiti da Antonio Gentile colle armi del cardinale Farnese e incrostazioni di cristallo di rocca); le ampolle, i turiboli (uno ne dò [fig. 123]) del XVI secolo citando, come modello, quello di S. Appollonia a Firenze in forma di tempietto, al Museo Nazionale: e metto in un gruppo gli aspersori colla piletta, le statue, i busti.

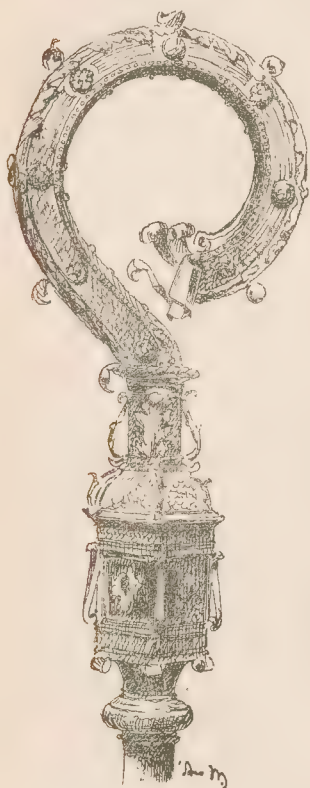



Fig. 122. — *Piacenza:* Pastorale di rame cesellato con filigrana d'argento e smalti, nell'Istituto Gazzola.

Eccoci alla saliera di Francesco I (tav. XLVI *a*) nel Tesoro della Casa I. R. d'Austria, eseguita dal Cellini per Francesco I. Il Maestro ne aveva fatta un'altra (1519) da giovane, in forma di sarcofago onde Benvenuto e il Vasari parlano, non importante come quella di cui parliamo, verso la quale sono infinite le tenerezze del Cellini che la fa oggetto di notizie nella *Vita* e nel *Trattato* ripetutamente (1).

Il re avendo visitato la bottega del « Petit-Nesle », rimasto sodisfatto dei lavori che conteneva, chiamò il Cellini, gli disse di possedere un vaso e un bacile di lui, e gli disse che avrebbe gradito una saliera. Racconta il C. che nel 1540 la cominciò, si fece aiutare, e in capo a tre anni la saliera di forma ovata, grande quasi due terzi di braccio, tutta d'oro, lavorata a cesello, poteva essere consegnata al committente, come difatti nel 1543 egli a questi la portò.

Così ebbe origine ed esecuzione, l'attuale saliera cellinesca, per la quale il re consegnò all'artista mille scudi di vecchio oro.

Per poco la saliera non venne fusa. Le suppellettili e le gioie appartenenti al Gabinetto del re, inventariate a Fontainebleau nel 1560, furono trasportate due anni dopo alla Bastiglia ed il Plon stampa, in appendice al suo grosso volume, una serie di documenti su le circostanze di questo trasferimento. Eravamo ai principi di quelle guerre civili che desolavano la Francia, e il momento era pericoloso agli oggetti d'oro; tuttavia questo primo pericolo fu traversato dalla saliera. Sei anni dopo, nel 1566, il re viepiù sospinto dal bisogno, risolse di fondere un certo numero di oggetti preziosi e, purtroppo, fra gli oggetti eravi la saliera. *Ung triton dor avec une Tetis servant de salière, le pied debene pesant trente marcs dont y en peult avoîr seize dor estime.* Avvenne pertanto che i consiglieri del re, fra cui « le sieur de Gonnort », davanti l'opera cellinesca furono vinti da scrupoli; la saliera allora, con altri oggetti destinati a salvamento, fu portata davanti « Sa Majestè » che salvò il celebre cimelio.

Fig. 123. — *Bologna:* Turibolo cinquecentesco.

La saliera di Francesco I è complicata e inadatta al suo fine; ha il supremo difetto di mostrare il suo uso, meno del necessario. Si vedono subito le figure, i cavalli, l'arco di trionfo (lato posteriore a quello riprodotto) alquanto brutto, onde il soggetto principale viene soffocato dal complementare. Un oggetto così dovrebbe essere grazioso e la grazia manca alla saliera del Cellini. Il Maestro ivi vuol mostrarsi troppo scultore. Ciò non giova: le figure sono esagerate, la loro azione inverosimile è impossibile anzi, specie quella della donna che col torace sensibilmente obliquo non si reggerebbe a lungo; e il collo ne poteva esser più corto essendo la caricatura del tradizionale collo alto delle fanciulle

(1) *Opere* ed. Milanesi, vol. I, p. 109. In *Führer durch das KK. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie,* Vienna 1901. Vedasi lo schizzo di una saliera assegnato a Benvenuto Cellini con due grossi delfini ai lati e un Nettuno seduto in cima, ecc.

fiorentine. La saliera di Francesco I ha insomma il difetto opposto alla base del Persèo; la saliera fa sbucar troppo lo scultore, la base troppo l'orefice. Si può eccettuare lo zoccolo della saliera colle figure sdraiate; ma qui le reminiscenze de' Sepolcri Medicei abbattono ogni entusiasmo (1).

Non dite che stritolai la saliera come il sale il quale deve contenere, perchè quest'oggetto in cui la modellazione è forte l'originalità somma, attesta che il Cellini ne è degno Autore. Vi fu qui il torto di troppe lodi; ciò danneggia tutta l'opera scultorica del Nostro, il quale a un mediocre letterato che nulla capisce d'arte fe' dire strafalcioni piramidali in una cieca esaltazione di cui, lieto, ricordo soltanto l'impressione complessiva. Povera arte in quali mani! (2).

A proposito di oggetti cellineschi all'Estero il Waring fu riservato nel parlare della cosiddetta « coppa del Cellini » nel Castello di Warwick (Inghilterra): trattasi d'un argento dorato di aspetto non italico, da molto tempo posseduto dai lords Warwick (3). E se mai taluno ancora pensa al Cellini, guardando la coppa ora indicata, costui dovrebbe persuadersi che il Maestro fiorentino non disegnò mai in guisa così pesante come l'Autore della coppa, che potrebbe essere l'Holbein, come fu supposto, o piuttosto un artista inglese il quale, durante la dimora del Maestro ausburghiano in Inghilterra, può essere rimasto accecato dalla musa holbeiniana volta, oltre che alla pittura, alla decorazione murale, all'oreficeria e ad ogni alto genere d'arte applicata (fig. 124 (4)).

Si dica lo stesso del bellissimo vaso nel Castello di Windsor (fig. 125), creato forse a premio di gara nautica; vo' dire, si tolga al Cellini a cui si assegnò, tedesco anch'esso, che ha il compagno al Louvre fra le oreficerie alemanne.

L'Argenteria dei Medici ai Pitti contiene questa gentile coppa (fig. 126 *a*) colle armi dell'arcivescovo Marx Sittich de Hohen Embs, parte d'un piccol servizio d'argenteria, al quale appartiene la fiaschetta della fig. 127 *a*, lavorata a rabeschi collo stemma di Salzburgo: questi due pezzi esulano un poco dal nostro tempo, ma in così misurata guisa, da figurare ragionevolmente in questo luogo. Le anse della coppa furono adattate ad essa, ed esprimono un gusto classico il quale non corrisponde bene al resto.

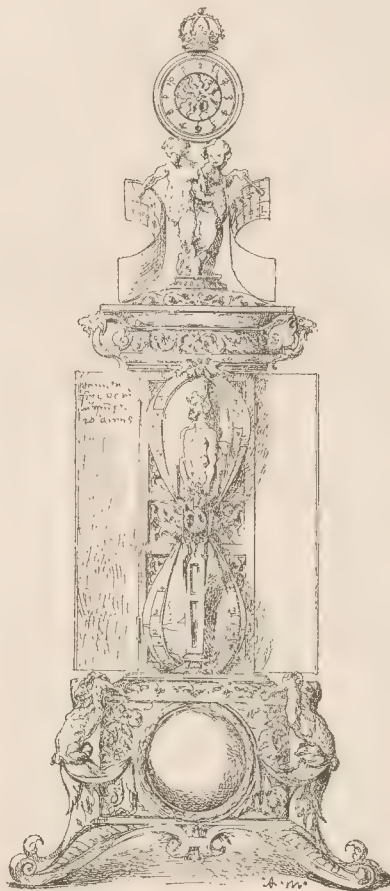



Fig. 124. — *Londra:* Orologio a polvere, da un disegno di Giovanni Holbein, nel Museo Britannico.

Rientrasi nel nostro territorio solamente col ri-

(1) Sulla base della saliera il Cellini collocò quattro figure sdraiate, rappresentanti la Notte, il Giorno, il Crepuscolo e l'Aurora (cosa ha da fare con una saliera tuttociò ?) separate da quattro altre figure allegoriche, rappresentanti quattro venti o quattro stagioni. Giovera ricordare che lo Steinmann in un libro sopra le Tombe dei Medici (Lipsia 1907) vuole che Michelangiolo non abbia rappresentato nelle statue delle tombe i noti personaggi e i noti simboli, ma il trionfo di vari temperamenti; e vuole che le statue rappresentino la Forza e la Mestizia. La tesi dello S., ingegnosa, non persuade.

(2) Racconta il Cellini che un brutto individuo del quale tace il nome, laudatore di alcuni bronzi antichi, gli giuocò il tiro birbone di trovarsi dal re nel momento stesso che portò a corte la saliera; e ciò per invidia perchè il re, dal confronto coll'opere antiche ricevesse meno impressione della saliera. Ma il tiro non riesci; e il re davanti i detti bronzi si dichiarò lieto nel constatare che le opere dei moderni artisti, valgono la bellezza degli antichi. Non so che valore ha il giudizio del re: forse si può comparare a quello di tante persone le quali per essere altolocate, si considerano giudici di tutto; riporto il fatto per curiosità, non perchè attribuisca ad esso, a priori, un valore d'arte.

(3) *The Art Treasures of the United Kissgdom or List of Art Treasures from the Art Exibition at Manchester.*
la riproduzione

(4) L'orologio qui pubblicato si assegna all'ultimo periodo della vita di Holbein (1542-43). Oltre la pubblicazione dell'His, *Dessin d'Ornements de Hans Holbein*, Parigi 1886, consulti il Baldry, *The Drawings of Holbein* e il Glaser, *Hans Holbein der Altere*, Lipsia 1908.

cordo d'un magnifico vaso « pieno d'animali, fogliami e altre bizzarrie » (così il Vasari) di Andrea del Verrocchio; con un altro (veramente il V. parla di una tazza) avvivato da una ridda di putti il quale portò alto il nome del Verrocchio orefice; — si rientra nel nostro territorio (XVI secolo) col picciol vaso (18 cent.

Fig. 125. — *Windsor:* Vaso nel Tesoro reale.

d'altezza) al Museo di Napoli, unito alla fiaschetta medicea (fig. 127 *a*), sardonica orientale, tempestato di rubini e altre gemme, con una sirena d'oro nel nodo dell'ansa perduta; e rientrasi nel nostro territorio colla saliera cinquecentesca del principe Rospigliosi bizzarra, non felice alla base, composta da un drago e una tartaruga e felice invece nella vivacità policroma che il disegno (fig. 126 *b*) non può esprimere: azzurro cupo, rosso chiaro e verde la conchiglia; verde, nero, punti rossi e azzurri, oro seminato nel drago e nella tartaruga con garbo. Manco a dirlo: la saliera fu assegnata al Cellini su che basi niuno conosce.

Il soggetto delle saliere attrasse gli orefici: indico una quarta saliera cinquecentesca non graziosa, coeva alla precedente, vivace assieme di conchiglie e mostri marini nella Biblioteca Comunale di Siena, e ricordo un modello di Michelangiolo per il duca d'Urbino (1).

La tavola ispirò l'orefice del Rinascimento; e studiandone il corredo raccoglieremmo centinaia di prove su quanto si afferma. Nessuno dimenticò le navi medievali destinate alla mensa (2). Orbene, l'uso si infuturò. Una cronaca registra che nel 1431 si riposero, fra gli argenti del Palazzo (si parla di Perugia) due coppe argentee ed una nave con carro e due grifoni, oggetti lavorati di novo de' quali, l'ultimo, regalato dai M. S. P. a Niccolò V, correndo il 1449; inoltre nel dicembre di questo stesso anno si allogò, dal cappellano del Palazzo, agli orafi perugini Matteo di Antonio ed Antonio di Raffaello, il lavoro di due navi argentee, le quali furono ultimate e consegnate nel 1452 (3). E si parlava di una nave che Mariotto di Marco eseguì al Comune di Perugia, la quale doveva avere la compagna, superiore in merito, presumibilmente affidata ai fratelli Roscetto. La morte impedì l'attuazione di cotal opera che sarebbe riuscita un nuovo documento in onore dell'oreficeria perugina.

D'un' altra nave da tavola ebbi notizia, autore l'urbinate Mariotto di Marco († 1536), argento con ceselli, smalti, nielli, disegnato, vorrebbesi, da Pietro Perugino (4).

I coltelli, i cucchiai e le forchette (Sabba da Castiglione accenna le forchette alla veneziana) avrebbero eccitato la vena di artisti eminenti. Esempio: il coltello argenteo nel Museo di Kensington, assegnato al Pollaiolo (fig. 128), certo di scuola fiorentina come il coltello successivo (XVI sec.), fiorito di note musicali (fig. 129).

---

(1) Fabriczy, *Arch. st. dell'Arte*, 1894, pp. 151-52.
(2) *Arte nell'Industria*, vol. I, p. 457.
(3) Angelucci, *Oreficeria Perugina*, p. 10.
(4) Item ditto Mariotto « promette et obligase a fare et fabrichare de rilievo dette fighure de argento de XI leghe, cioè li doye Cavalli cum le doye fighure in esse, como stanno designate in detto desegnio, cum li collari e sonalgle al collo a ditti cavalli. Item quattro rote duoye per canto al corpo de la nave, cum el timone, cum la fighura del temonista, cum la fighura de la fortuna, cum la vela in mano, cum tutti quelli bambini apparono nel desegno, cum l'arboro in mezzo le doye fighure de bambini. In cima a la coppa in mezzo la immagine de Sancto Herculano, cum le quattro fighure de bambini in essa; intendendo che el corpo de la nave, cum tutte dicte fighure, folglame arbore' ornamente, siano facte et fabrichate de quelle grandezza e qualità apparono desegnate in dicto desegno ». Perugia, *Annali Decem.* 1512, pag. 229.

Esso però, non tanto leggiadro quanto il coltello da tavola pubblicato subito dopo (fig. 130), è più vago del modello veneziano (fine del sec. XV), argento niellato con riporti bronzei (fig. 131). Ed il poeta esulta nella composizione del cucchiaio kensingtoniano, argento italico (seconda metà XVI sec.), fantasioso, il quale ridice con eloquenza che il tardo Rinascimento si accese a nobili sensi sotto l'impulso di Michelangiolo e del Cellini (fig. 132), la cui tendenza vive altresì nel cucchiaio seguente (fig. 133), immaginoso, appartenente a Collezione italiana come l'unito coltello dal busto di donna e la esile forchetta che figurarono nella memorabile Esposizione d'Arte antica tenuta a Milano nel 1874. L'ornato in questi pezzi volge ad una pittoricità ricca di forme, ma non esagerata come si vede molte volte, in quest'epoca d'avanzato cinquecentismo, al quale ci richiama il coltello della Collezione Spitzer, Collezione ornatissima di coltelli, forchette, cucchiai d'arte — dichiarato italiano ma tedescheggiante (fig. 134), unito a un cucchiaio cinquecentesco francese, smaltato, di origine limusina, unico modello in cotal tipo fra i miei disegni, colla scena di Enea e Anchise, un po' goffo d'assieme dicente, comunque, una forma d'arte aristocratica. La medesima Collezione si ornò di tre altri pezzi eleganti (fig. 135), un coltello, un cucchiaio e una forchetta: il coltello italiano, cinquecentesco, ha il manico di ferro cesellato e dorato col finale d'un leone il quale sostiene uno scudo e il cucchiaio pure italiano, come la forchetta, di bronzo dorato a due denti e il manico di diaspro verde finisce con una mezza figura (1).

Fig. 126. — *Firenze: a*, Coppa stemmata, nella Galleria de' Pitti. — *Lamporecchio* (Toscana): — *b*, Saliera del principe Rospigliosi nella Villa Rospigliosi.

La vena del compositore qui culmina; e dalla galante compostezza, va alla pittoricità ricca di linee e di colori scivolante nel fasto.

Vengo al famoso campanello di Clemente VII, nella Raccolta di Ferdinando de Rothschild a Londra: difficilmente vidi maggior delirio di delfini, uccelli, e teste, di quanto il campanello contiene: lavoro tedesco non cellinesco come si pretese, esso ravviva una quantità di cose argentee, una quantità di maniglie (fig. 136) o di cinture in argento, oro, smalto. Celebre quella, per la duchessa Eleonora, del Cellini, con gioie e con molte piacevoli invenzioni » al cui lavoro si associerebbero i famosi orafi Poggini. Nè si escludono i soggetti principali o quelli meno importanti, quando siano modelli che dànno consistenza alle nostre ricerche. Così riproduco il martello argenteo del giubileo di Giulio III, ([1550-55], tav. XLVII) il quale al solito, associa il nome del Cellini; però il Maestro entra nella complicata invenzione del martello, tutt' al più dalla via della sua bottega intedescata. Il martello è lungo 38 centimetri ed ha il manico d'ebano.

La storia insegna che nel 1575 il martello fu offerto da Gregorio XIII al duca Ernesto, figlio del duca Alberto V di Baviera, indi passò ad un pri–

(1) La Collezione Spitzer, offriva una quantità di materiale in tal genere cioè, coltelli, cucchiai, cesoie, ecc. Op. cit., vol. III.

vato per finire, nel 1865, al Museo Nazionale di Monaco.

Venne indicato un martello consimile all'Esposizione per l'Arte del Metallo a Parigi, appartenente al Dupont-Auberville, bronzo dorato fiorentino del XVI secolo, colle armi del cardinale Giulio della Rovere (1535-78), una testa di guerriero romano elmato e il manico con testa di serpe.

Il Cellini parla meno di quanto dovrebbe di gioielli, e benchè sia giusto il pensare che ne abbia creati più di quanto ei ne cita, una gran parte scomparvero vittime di guerre, come il celebre fermaglio di Clemente VII, o furono trasformati dalla moda; onde le ricerche su questo luogo sono difficili (1). Dalla mala sorte non si risparmiarono i pezzi capitali. Citai il fermaglio di Clemente VII. E l'anello di Paolo III, il famoso anello donato a Carlo V, dove finì? Fu disfatto. Una quantità di gioielli cellineschi, o di gusto che suolsi indicare così, si indica riunendo gli oggetti attribuiti al Cellini, posseduti da Musei e da Privati; e non si può escludere che su tanti gioielli, qualcuno sia escito dalle mani del fantasioso orefice; ma conviene esser prudenti. Io indicai un numero maggiore di oggetti assegnàti al Cellini che non da lui creati realmente.

Si sa: — appena un bel pezzo di oreficeria o un fine gioiello si vede, tosto brilla il nome del Cellini. Ciò avveniva in passato quando meno si conosceva la attività italica nell'oreficeria e gioielleria, formata dalla vita di parecchi buoni Maestri, non oggi dovrebbe vedersi, come non si vede più in altro campo, nell'architettura ad es., che nel Rinascimento fu assegnata per quattro quinti al Brunellesco e al Bramante dalla critica vecchia e pigra.

Non avvenne lo stesso al Caradosso; anzi capitò il rovescio. Mai si pensò ad accrescerne l'operosità. E, gioielliere, il Maestro lombardo montò, tra altro, delle gioie a Lodovico il Moro: ma su lui l'oscurità incombe e la prudenza nel determinare i fatti incalza.

A proposito di singolarità argentee: nel Tesoro di S. Pietro a Roma vedesi una chiave cinquecentesca, cesellata, smaltata e tempestata di gemme, la quale mettono in mano a S. Pietro; e trova qui luogo la fabbricazione artistica de' ditali argentei, indicàti negli Inventari, cogli oggetti di valore, siccome i ventagli che potevano ricevere manichi d'argento e oro, onde le forme vengono rappresentate da molte immagini del Vecellio negli *Habiti*; e trovano qui luogo le rilegature, una d'oro massiccio per un Libro d'oro destinato a Carlo V da Paolo III ordinatore, al Cellini, di questa opera prodigiosamente ricca, la cui fine s'ignora (1). Accennando cotal soggetto non si può parlare sulla rilegatura del Breviario Grimani, il famoso libro miniato da Gio. Gossaert detto Mabuse (ne parlo a suo luogo), ma la superba rilegatura che racchiude il Dante del 1481 offerto dal Laudino alla Signoria di Firenze con cinque nielli del Pollaiolo, vanto della Biblioteca Nazionale di Firenze, deve essere qui messa in luce.

Il niello intervenne di rado nelle rilegature metalliche del Rinascimento le quali dovettero cedere il passo alle rilegature di cuoio, soprattutto alle genialità veneziane.

Il soggetto condurrebbe alla bellezza dei ceselli in angoli e in fermagli sui libri di devozione, all'epoca che c'interessa.

Debbo ormai esser breve; così dico che l'orefice intervenne, alacre, a rilegare libri onde il poeta francese, Agostino Challamel, si mostra molto interessato:

> *De fin drap d'or très bien couvertes,*
> *Et quand elles seront ouvertes,*
> *Deux fermaux d'or qui fermeront,* ecc.;

e non oblio il corredo argenteo pei cavalli. Gli Inventari enumerano bardature riccamente fregiate con bottoni, rosette, sonagli d'argento e si raccoglie, esempio ragguardevole, che Lucrezia Borgia nel suo memorabile viaggio nuziale da Roma a Ferrara, montò un cavallo bianco coperto da finimenti d'argento battuto, frangiati d'oro. E trattasi d'un finimento da viaggio!

Nè ho accennato le armi o la guarnizione di esse: l'elsa di uno spadone ageminato nell'argento a bassorilievo (sec. XVI), dell'Armeria di Torino, è per es., un lavoro eccezionale: superbo nella linea che si muove in duplice ondeggiamento, squisito di particolari che raccolgono temi d'arte d'ogni specie, dalle frutta ai mascheroni, dai cherubini ai giràli,

(1) Vuolsi che il piviale di Niccolò IV d'Ascoli Piceno, il famoso piviale di cui è parlato a suo luogo, che dopo il furto (1907) tornò ad Ascoli ed ora si conserva nella Galleria Comunale, vuolsi che contenesse un fermaglio del Cellini. Deve trattarsi di una delle tante cervellotiche attribuzioni.

(1) Questa rilegatura costava seimila scudi solo di gemme; così il Cellini; e si volle ritrovare in un libro appartenente alla fine del XVI secolo che possiede Madrid, ma a torto secondo il Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne du Moyen Age et de la Renaissance* citato dal Plon, op. cit., p. 165.

agli uccelli alati, alle sfingi caudate, quest' elsa di spadone s'indica perchè il suo disegno e il suo cesello si crearono a innamorare la gente di gusto.

Gioielleria e Glittica (1).

Il gioiello del Rinascimento medita e vuole forme delicate, graziose, leggere, a così dire trasparenti, ma la pesantezza qualche volta lo oscura, e quando il nostro gioiello non sa trovare le forme nella proprietà della sua materia e nelle ragioni del suo uso (il Rinascimento ebbe perfino gioielli architettonici!) scivola nell'assurdo.

Fig. 127. — *Napoli: a.* Vaso nel Museo Nazionale. — *Firenze: b.* Fiaschetta nella Galleria de' Pitti.

Venezia del Rinascimento è sacra al gioiello italico, « .... Conciossiachè in questa professione di gioie « i Vinitiani non cedono a qual si voglia altra gente, « et vi sono stati in ogni tempo, et sono al pre- « sente, huomini di gran nome et i migliori et i più « lodati maestri d'Italia, da quali furono fatte im- « portantissime imprese di gioie ». Questo scrive il Sansovino nella sua *Venetia città nobilissima.* Soggiunge che Venezia aveva, a' tempi suoi, il « corso degli orefici davanti la chiesa di S. Giovanni e dall'altro lato la ruga dei gioiellieri dei quali Venetia è molto abbondante » (1). Chissà qual fabbricazione intensa e diffusa!

Sono pochi però i gioielli venuti a noi rispetto a quelli di cui gli Autori e gli Inventari parlano; e il sussidio che al nostro attual soggetto offrono i quadri, deve valutarsi molto.

Non giurerei che le dame del Rinascimento non abbiano usato i gioielli più delle dame moderne: la moda di ingioiare i capelli, diffusa nel XV e XVI secolo, andò oggi in disuso, come lo spreco di perle che vide quest'epoca non lo vede neanche lontanamente la nostra.

---

(1) Per la bibliografia oltre le precedenti opere citate e quelle che vengono indicate nelle pagine che seguono, ricordo, il Mariette, *Description sommaire des pierres gravès, statues, bronzes et vases du Cabinet de M. Crozat,* Parigi, 1741 e, dello stesso, *Traité des pierres gravées,* Parigi 1750, il Luthmer, *Joaillerie de la Renaissance d'après les originaux du XV au XVII siècle.* Molte tavole in colori, Parigi 1900. Veda ancora il Fontenay.

(1) *Venetia città nobilissima,* Venetia 1581, p. 134.

Un gioiello d'oro con pietre incastonate e una perla, orna l'acconciatura del capo, specie di turbante variopinto, alla Fornarina di casa Barberini; ed il brioso costume di porre un gioiello isolato sui capelli, si ripete efficacemente nel ritratto di donna detta « la Bella » del Parmigianino nel Museo Nazionale di Napoli; una rosa scintilla nei vari castoni da cui emergono le pietre, e una perla tonda scende sulla scriminatura dei capelli. Nel ritratto del Parmigianino il gioiello brilla a metà sul capo dopo una duplice treccia di capelli.

L'uso delle perle nel XV secolo era dunque estesissimo: lo indica anche il Vecellio. E le perle si associavano alle varie parti dell'acconciatura.

Il costume leggiadro che orna la delicatissima figura di giovane donna nella Ambrosiana di Milano, profilo di tenerezza quasi infantile, assegnato erroneamente a Leonardo ma di Ambrogio de Predis, da taluno creduto il ritratto di Bianca Maria Sforza da altri quello di Beatrice d'Este, forse non effigiante nè l'una nè l'altra di queste notissime donne del Rinascimento (1), quel costume è soprattutto considerevole per noi. Una cuffietta a rete cuopre la testa della nostra Ignota ornata di abbondanti capelli ravviati sì da nascondere gli orecchi; e la cuffietta, dai quadri molto larghi, va circondata da una fila di perle e sta in testa essendovi fermata con un nastro che traversa la fronte e si annoda a metà della cuffietta; due perle ornano gli estremi del nastro e vari gioielli quadrilobati con perla pendente suddividono il nastro in cinque parti con molta grazia. Le perle formano ancora la collana di questa Ignota, ne cingono l'esile collo, e si ritrovano in un prezioso gioiello il quale scende dalle spalle, sulla veste sottilmente ricamata da duplice e vago ornamento crociforme.

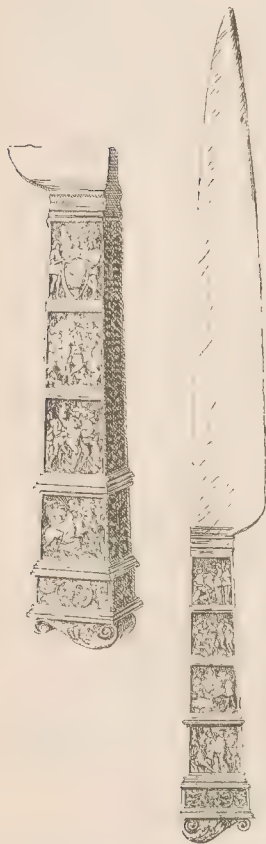



Fig. 128. — *Londra:* Coltello nel Museo di Kensington.

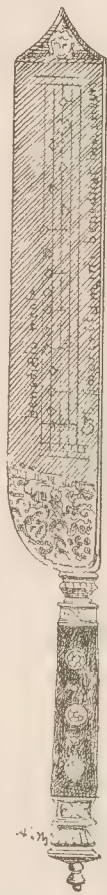



Fig. 129. — *Parigi:* Coltello già nella Collezione Spitzer.

Fig. 130. — *Parigi:* Coltello già nella Collezione Spitzer.

Fig. 131. — *Venezia:* Coltello nel Museo Civico.

Le perle ornano ancor più vistosamente il ritratto di Bianca Maria Sforza nella Raccolta Lippmann a Berlino: oltre ad abbellire un'elegante cuffietta, isolate e in due gruppi presso gli orecchi, coperti da ampia pettinatura, secondo l'uso del tempo, esse perle in un grosso filo si avvolgono a spirale nella lunghissima coda che vien giù sin oltre la cintura in solennissimo modo. Importante la collana e la cintura onde il pittore italiano imprecisato volle decorare il ritratto di Bianca Maria; esse ricevettero

(1) *Arch. st. dell'Arte.* 1889, p. 764 in cfr. coll'*Ann. dei Musei Prussiani*, 1889, lib. II e colla *Rass. d'A.*, 1906, p. 18 e seg. Questo ritratto della Ambrosiana ha una profonda analogia con uno che trovasi nella Collezione lord Roden, Tullymore Park, Islanda: lo stesso costume, lo stesso gusto, lo stesso autore, il De Predis. V. il mio *Manuale di Pittura italiana*, III ediz

dalle perle il mite colore latteo ben integrato, a quanto pare, al lusso del Rinascimento.

Le eleganze delle figure botticelliane nella Primavera, sono altresì da indicarsi per modello: ivi una figura allegorica, ornata la testa di perle, ha una lunghissima treccia che attraversa la regione sottostante al collo, e un grosso gioiello di pietre ne orna il petto saettando luci magnifiche (1). E, notisi, la squisita eleganza di Lucrezia Tornabuoni del Botticelli, la cui capigliatura, ricca di perle, scendenti in due lunghissime trecce imperlate anch'esse sino sopra il petto, è oggetto di meraviglia in chi guardi questa delicata immagine a Francoforte. Le trecce ricevettero frequentemente la imperlatura a tortiglione. Infine i costumi femminili, nell'acconciatura del capo, salirono ad ogni sfarzo; così la pettinatura del Rinascimento va indissolubilmente congiunta all'arte del gioielliere: perle, pietre preziose a due o più giri, intorno ai capelli e in cima un gioiello primeggiante, base d'un fuoco luminoso quasi piuma metallica, ricchezza e leggerezza insieme di orefice padrone dell'arte sua.

E cosa dire di quel sottile filo metallico che leggiadramente orna la fronte della « Belle Ferronière » di Leonardo al Louvre? Di quel leggiero ramo argenteo, in tenui foglie a gruppi di due o tre, che traversa la folta capigliatura d'una bella testa anonima di Sebastiano del Piombo agli Uffizi? Ebbero amore evidentemente, le donne dell'epoca attuale, al filo metallico passante dalla fronte; ed esso si sostituì col nastro fiorito da superbi gioielli, come nel profilo ambrosiano di giovane donna, dianzi accennato, talor sguarnito di ornamenti, come nel ritratto di Beatrice d'Este, nel busto marmoreo al Louvre, e nel ritratto di Bianca Maria Sforza nella Raccolta Lippmann. Il nastro oltrechè oggetto di squisitezza valeva un po' in apparenza a tenere in saldo la cuffia, fermata ai capelli con le spille (2).

La gioielleria del Rinascimento (3) si decorò di oggetti che la moda attuale bandì; le insegne o bottoni di berretto ad es. che occuparono molti orefici, gioiellieri, glittici. Talora essi bottoni ricevettero dei cammei e delle gioie intagliate. Il soggetto è quasi tutto uno coi fermagli o bottoni da piviale di cui, avendo citato quello in oro sbalzato, cesellato, tempestato di gemme che il Cellini eseguì a Roma nel 1530-31 per Clemente VII, citai un pezzo capitale del genere, onorato da cotal gioiello (fe' di tali fermagli anche il Verrocchio, narra il Vasari), all'epoca del Bottari (1689†1775) in Castel S. Angelo, e all'epoca delle guerre napoleoniche, scambiato in denaro.

Sorte simile colpì due insegne da berretto del Caradosso, una col Laocoonte, una di cui ignorasi il soggetto, eseguita per Federigo Gonzaga coll'intromissione di Baldassarre Castiglione (1). Gli uomini quattrocenteschi portavano la berretta sotto la quale i lunghi capelli cadevano abbondanti, e i ciuffi sbucavano leggiadramente; un gioiello arricchiva le berrette, essendo spesso una gentile opera d'arte.

Anche il Cellini non isdegnò tale soggetto: trattasi di piccole cose minutamente lavorate, esprimenti delicate fantasie di cui raccogliamo il riflesso in altri gioielli.

Fig. 132. — *Londra:* Cucchiaio nel Museo di Kensington.

I bottoni da berrette sono pertanto ben altre opere che i bottoni propriamente detti. Negli Inventari si citano qualche volta bottoni argentei. Notò il Marcotti in una assegnazione dotale: un *par manicarum cum buctonis de argento* (2); e bisogna tener conto, nelle cose minime, anche di ciò.

Lo sfarzo degli anelli non esistette; difficilmente

(1) Ha la folta capigliatura, ornata di perle nelle lunghe trecce scendenti dalle spalle fin presso la cintola, la Bella Simonetta, attribuita al Botticelli, nel Museo di Berlino.

(2) Il Lanza di Scalea lesse in un Inventario siculo che le donne siciliane solevano portare un cerchio di metallo prezioso, o un piccolo diadema il quale poneasi sulla fronte rimasta scoperta. Op. cit., pag. 168.

(3) Luthmer, *Joaillerie de la Renaissance d'après des originaux et des tableaux du XV au XVII siècle* Francoforte senza data, ma non recente.

(1) Piot, op. cit., p. 30.

(2) *Donne e Monache*, pag. 308

osservai immagini maschili o femminili copiosamente inanellate: uno o due anelli non più. Lo stesso i braccialetti. Talora si usò un anello al dito pollice: lo insegna il ritratto da Senatore veneziano del Solario, quadro cospicuo nella Galleria Nazionale di Londra (1).

Raccolsi un discreto numero di modelli. Nel primo gruppo i tre anelli intrecciati (fig. 137 *a*) rappresentano un insegna medicea e rammentano che la forma piramidale del castone largheggia negli anelli quattrocenteschi; il secondo tipo (*b*) angolato si portava, pare alle giunture, ma l'anello più singolare forse è l'ultimo (*e*) colla testa di negra sculta su un'agata, fiorettato di smalti bianchi verdi e azzurri.

Nell'altro gruppo (fig. 138) riunì varii anelli appartenenti alla Collazione Spitzer moltissimi italiani, tutti considerevoli. Qui, a parte l'anello col drago inverosimilmente ricco di pietre, i modelli Spitzeriani svolgono il motivo piramidale del castone; nel tipo più delicato (anello estremo del gruppo), il motivo piramidale risulta dal castone molto alzato ai cui fianchi seggono due figurine nude, eseguite maestrevolmente, si assicura. Notevole l'anello accanto, il cui castone, di cinque punte, produce una specie di stella, uno splendore. Questi anelli traggono gran parte d'effetto dalle finezze del cesello, dalla beltà dei colori, dalla fulgidezza delle pietre, dalla varietà degli smalti; tutto ciò non possono esprimere i miei disegni.

Consideri ancora, lettore, il genialissimo anello *c* del Poldi-Pezzoli col volto coperto da una mezza maschera (morettina), fantasia carnevalesca, di buon gusto, lavoro veneziano del XVI secolo. Ivi curioso un anello dello stesso secolo con un teschio umano, smalto bianco, allato di due chimere fra una ridente luminosità di smalti policromi. Medesimamente, quivi, da vedersi un anello con una figura che dorme fra smalti bianchi e azzurri, stessa epoca.

Questi anelli non sono tutti d'oro; qualcuno è di ferro (fig. 138 *a*) o di bronzo forse di rame od acciaio incrostato. L'uso di tali incrostazioni era esteso; il Cellini incrostò coll'oro degli anelli che potevano ricevere le gemme, difficilmente simili al diamante di dodicimila scudi che Paolo III destinò ad un anello affidato al Nostro per la coloritura e la legatura, delle quali cose il Maestro, avendo superato enormi difficoltà, fu molto encomiato. Non si confonda questo col diamante nell'anello cellinesco (1546), per la duchessa Eleonora, fantasia di putti e maschere, di cui il Cellini ci informa.

Un anello, oro fantasioso nel Museo Nazionale di Firenze, cinquecentesco italiano, mostra un castone a cuore, pietra verde analoga, sostenuto da due mani che emergono in ornamenti smaltati; internamente il castone ha un cuore inciso sormontato da una pianta di miosotidi. Fantasia sì; ma le risonanze sono presenti. Chi ricorda l'anello cinquecentesco, guardi la buccola (fig. 139 *b*) colla testa di negro e il braccialetto accanto, un sorriso, la semplicità fatta bellezza. Qui il grecismo ci allontana cronologicamente e etnograficamente dal presente campo, al quale rieccoci coi medaglioni e colle buccole. Le buccole non figurano numerose nei miei disegni, perchè si portarono poco nel XV secolo. La pettinatura e l'ornamento del capo le nascondeva (1); così le donne ne fecero di meno, la qual cosa non avvenne dalla fine di questo secolo e nel secolo successivo. Veda le pitture del XVI secolo (fig. 140 *i*).

Ai Pitti, la cosiddetta Bella del Tiziano, serve da modello: un'ampia rosa saettante bagliori accecanti montata con suprema finezza, si orna sotto di una piccola perla. E lo sfarzo che toccò sublimità di forme nel ritratto ancora ai Pitti di Bianca Cappello dal Bronzino pitturata, interessa per le buccole: due linee parallele di perle la prima di due, la seconda di tre in una legatura d'oro svolge un tema decorativo di ottimo effetto.

Certe volte le buccole del Rinascimento, un po' macchinose, cuoprono maggior spazio di quanto sia lecito, ma possono avere la propria correzione dal sistema filiforme al quale si ispirano.

I medaglioni o pendenti. Quante bizzarrie! Dal tipo a mo' di lampada (tav. XLVIII, II gruppo *a*) detto « la melagrana » perchè il gioiello imita questo frutto, al pendente architettonico *(b)*, saggio d'un genere divulgato nel Rinascimento ma improprio (questo medaglione sembra fiammingo non italiano e potrebbe essere stato eseguito nella bottega del Cellini da qualche artista fiammingo), ai pendenti ornàti da aquile,

(1) La Collezione di Alessandro Castellani venduta a Roma nel 1884, conteneva molti anelli principalmente papali, d'investitura bronzi dorati, talora, cogli emblemi degli Evangelisti e castone coperto di cristallo di rocca. Notevolissimo un anello d'oro con smalto (XVI secolo), il cui corpo è formato da due mascheroni sporgenti, da girali con smalti grigio bluastri o verde smeraldo, e il centro è occupato da uno zaffiro rettangolare, circondato da rubini e smeraldi alternantisi. Pezzo raro per il suo lavoro e le sue dimensioni eccezionali.

(1) Pouget, *Traitè de la parure*, Parigi 1762 e Manoni, *Il costume e l'arte dell'acconciature nell'antichità*, Milano 1905. Quest'ultimo volume riguarda solo i popoli orientali, i Greci e i Romani. Ma può vedersi, per i confronti, la bibliografia. È illustrato.

al delirio di sfarzo che è il medaglione con gemme puntute e due figurette (III gruppo *c*), al medaglione rappresentante una civetta col corpo formato da una perla (fig. 141), al pendente a mo' di piccola nave (fig. 142), a quello in questo gruppo, in cima, a ghirlanda, con un colombo svolazzante entro un paniere di frutti, ai medaglioni che dalla fierezza del leone vanno alla pietà della croce (fig. 143), è una allegra, geniale continua festa di forme e colori.

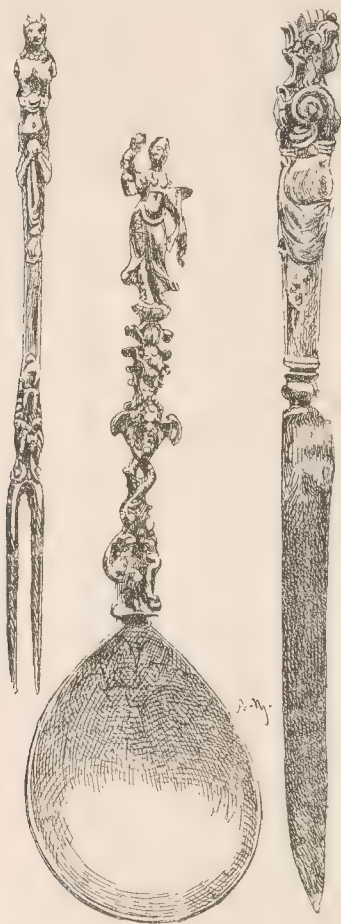



Fig. 133. — *Milano:* Forchetta, cucchiaio e coltello.

Indicai un medaglione fiammingo: non si dolga il lettore se gli metto sott'occhio anche dei gioielli tedeschi. I due tipi estremi quello col furetto e quello col cacciatore, cinquecenteschi, come gli altri, non sono italiani; così la mia Raccolta corrisponde allo stato dell'oreficeria e gioielleria nazionale, associata al lavorìo di scuola fiamminga e tedesca. Nè si esclude che le tendenze forestiere quivi non cercassero di connaturarsi alla inclinazione del nostro genio; si vide, che dei Maestri eminenti, indipendentemente dalle botteghe italiche, fiorite di lavoro forestiero, attinsero alla fonte italica più a ricevere che a dare conforto. Tale Giovanni Holbein (1497 † 1543) del cui genio simpatizzante coll'arte nell'industria, ora mostro qualche resultato pratico (Tav. XLIX [1]).

Mi mancano, in sostanza, i medaglioni quadrangolari frequenti nel Rinascimento: essi constano d'una gran pietra in mezzo circondata da varie pietre con legature auree. Tale è un gioiello geometrico il quale non sforza la imaginazione, ma non esalta gli esteti; i quali amano più la fantasia e meno la regolarità. Carlo Crivelli ne dà esempio, nei suoi celebri quadri a Brera.

Un'occhiata al complesso dei medaglioni o pendenti da me pubblicati, attesta l'uso quasi costante, delle perle abbandonate a catenelle o a semplici anelli: l'uso s'ispira a opportunità. Essi recano all'assieme un'eleganza che il Medioevo ammise: ed il movimento che dà alle perle abbandonate il moto della persona, esprime vaghezza e poesia; inoltre il latteo color della perla, o il plumbeo di essa, è soave contrasto allo scintillio

Fig. 134. — *Parigi:* Cucchiaio e coltello già nella Collezione Spitzer.

(1) Il gusto marcato alla decorazione posseduto dall'Holbein fece ricercare presto dagli industriali, cotale artista, mentre egli abitava Basilea. Quivi l'H. lavorò spesso agli orefici e agli armaioli; soprattutto in Inghilterra, ebbe campo di svolgere questa sua attitudine alle industrie d'arte. L'influenza italiana, nel Maestro ausburghiano è evidente; ed egli che possedette lo stile del Rinascimento italiano, si valse di tale stile epurandosi via via che la vita sua volgeva a maturità. L'H. conobbe le opere del Mantegna, di Leonardo e del Luini; visse qualche tempo a Lucerna; visse a Basilea; e la breve distanza che separava il Maestro dall'Italia del Nord, deve averlo invogliato viepiu a visi-

delle gemme e alla colorazione del gioiello nelle iridescenze del cristallo di rocca, nel brio degli smalti policromi, nelle pietre sgargianti in rossi, azzurri, verdi. Le perle da una da due si moltiplicano così: il grosso pendente nel Museo Poldi-Pezzoli (fig. 144 *a*) coll' aquila dall' ali aperte (motivo di varii gioielli fig. 144 *b*) non potrebbe essere più imperlato; perciò la signorile semplicità esula da questo e simili gioielli, i quali adducono a una ricchezza che gli animi gentili disprezzano. Il medaglione poldiano, forse non italico, vorrei confrontarlo alla austerità del medaglione, antica sardonica animata dai busti di Giulio Cesare, Augusto, Tiberio, Germanico, sardonica (Tav. XLVIII gruppo III *a*) la cui montatura d'oro ben ideata e sapientemente eseguita, si assegnerebbe al Cellini: in cima la fama, due schiavi, e due leoni infuriati. Il soggetto sembra meno opportuno alla montatura di un simile cammeo; e chi consideri le difficoltà di riprodurre in piccolo, le figurine del nostro gioiello (se il Cellini questa volta ne fosse davvero l'autore?) resta sorpreso e ammira.

Nel XV secolo si costumarono le collane di grosse perle con pietre d'altro colore alternate e un ciondolo, come si vede nel finissimo ritratto di gentildonna assegnato a Pier della Francesca nel Museo Poldi-Pezzoli. Le collane piacquero molto alle dame del Rinascimento e queste collane circondando il collo, ornano le spalle ed il collo, secondo una moda che deve essere esistita tanto si vede ripetuta, vengono fino alla cintola. D'una semplice ma signorile collana va ornato il famoso ritratto dipinto da Raffaello che ai Pitti sta sotto il nome di « Donna velata », oggetto di grave disputa; il qual ritratto infuturerebbe le sembianze dell'amata da Raffaello « amata sino alla morte » dice il Vasari. Una collana superba orna la Bella del Parmigianino nel Museo Nazionale di Napoli (1) ed Eleonora d'Urbino, nel ritratto del Tiziano agli Uffizi, si orna d'una duplice collana; la prima, smagliante di gemme, va fino allo sparato della veste, la seconda, sottile, vien sin presso alla cintola, ha un medaglione in fondo e tre perle ciondolanti. Un simile esempio si raccoglie nel ritratto di Lucrezia Panciatichi, onore del Bronzino, nella stessa Galleria. Fuori d'Italia il ritratto di dama, suprema attestazione di genialità del Sodoma al Museo di Francoforte, si pregia di duplice collana, — bellissimo modello! — la prima quasi aderente al collo, rispetto alla seconda che va quasi fino alla cintola, è di perle ed un pendente meraviglioso, un cammeo circondato da gemme, finisce con una perla a pera; la seconda collana d'oro massiccio, si forma di anelli usuali e sul corpo divino della dama di Francoforte ha grande risalto.

Di collane semplici e duplici sono abbellite varie immagini dipinte. I miei modelli appartengono ai primi del XVI secolo e ne dà esempi il Vecellio (1): una Matrona mantovana degli *Habiti* s' infiora di quattro collane: « et una catena d'oro con « più doppii, con qualche bella medaglia d'oro è gioia « di gran valuta ». Talora, così il Vecellio, una catena cinge la vita delle « gentildonne » e cade lungo la sottana a metà in sfarzoso modo. Ciò è eccezionale (2): però il costume della catena lunga, sulla sottana, si usò anche fuor dalle occasioni di lusso (3).

A stringere la vita si costumarono le cintole con fermagli cesellati: nel XV secolo le donne fiorentine le usavano moltissimo senza esclusione di ceto. Il Cellini nell'*Introduzione* ai suoi *Trattati* parla dei tempi un po' a lui anteriori e dice: « i contadini di « piano usavano di fare alle mogli certe cinture di « velluto con fibbia e puntale, di un mezzo braccio « incirca e con spranghettini in tutta piena, aggiun- « gendo questi puntali e fibbie erano tutte lavorate « di filo e si facevano di argento di buonissima lega ». Qui parlasi di donne fiorentine, ma il costume della cintola sfarzosa era diffuso: a citare un solo esempio, efficacissimo, indico la cintola di gemme e perle, vistoso ornamento nel ritratto di Bianca Maria Sforza della Raccolta Lippmann a noi noto, dal quale si ha un vivo insegnamento d'arte suntuaria.

Quanto alla collana di cavalieri, è semplice ed elegante quella di un gentiluomo in un quadro di S. Orsola del Carpaccio, a maglie grandi, rettangolari, con ampia rosa pendente; la collana dal collo viene fino a metà del corpo a vari altri per-

---

tare specialmente Milano. Ciò appare manifesto nel fondo di certi quadri ed in certe immagini holbeiniane. Veda la Cena nel Museo di Basilea. Cfr. *Dessins d'Ornements de Hans Holbein, facsimiles en photogravure*, testo di Ed. His, cit.

(1) Il costume di quest'immagine femminile sta fra i più eleganti me noti.

(1) Op. cit., vol. I, Tav. 212, in cfr. colla Tav. 110, 118, 215, 223, 232, e passim.

(2) Quando passò da Venezia Arrigo III re di Francia, fu ricevuto da duecento gentildonne delle più belle e principali città. « Erano tutte vestite de bianco et quivi comparsero in guisa tale et in così fatto vaghezza che 'l re, con tutta la sua comitiva, rimase attonito et stupefatto. Erano, gli ornamenti del capo, del petto et del collo di perle et gioie con l'oro che fu giudicato il valore di 50.000 scudi à tal una di loro, essendo aperti i bavari, busti, manichi tutte di gioie perle et oro », vol I, pag. 107

(3) Op. cit. Tav. 102.

sonaggi del Carpaccio in questo stesso dipinto, l'*Arrivo degli Ambasciatori,* ora nella Galleria di Venezia. Gli orefici che volessero studiare il Quattrocento, avrebbero qui dei modelli eleganti. Una finissima collana orna la superba statua di Gastone de Foix, del Bambaia, nel Museo artistico municipale di Milano; consta d'un motivo intrecciato alternato a pietre, ed un grosso pendente spicca nel mezzo. Un altro esempio cospicuo si raccoglie nel ritratto di Massimiliano I di Ambrogio de Predis nella Galleria imperiale di Vienna: ancora qui appare il motivo di maglie annodate quasi rettangoli, che si alternano a perle a descrivere de' circoli; nel mezzo sta il pendente.

Fig. 135. — *Parigi*: Coltello, cucchiaio e forchetta già nella Collezione Spitzer.

Le collane ebbero una variante in un gioiello particolare, ornamento di Battista Sforza agli Uffizi di Firenze. Piero della Francesca mise al collo della duchessa d'Urbino un'alta collana con due file di perle e gemme prodigiose, unendole ad un vezzo di perle che arriva sin verso la metà del corpo: l'unione della collana e del vezzo porta a ciò che il gioiello ha la fermezza dietro. I due miei modelli sono molto gracili; il secondo di scuola fiorentina è più originale del primo filigranato e smaltato; la collana è un poco confusa nel motivo di mezzo sormontato da corona: nel nodo, o motivo principale, l'artista ripete le linee di mezzo a meglio intonare il gioiello. L'età non può calcolarsi diversa; la fine del XVI secolo. Il XV e XVI secolo adattarono i ciondoli alla cintola delle donne: di questo costume rifiorito a' nostri giorni, i Musei e le Raccolte private, conservano numerosi ricordi in astucci niellati, in bottigliette di cristallo destinate a profumi (fig. 145 *d, e*) montate in argento o in argento dorato, cesellate o incise in fiori, foglie, testine, caulicoli.

I ciondoli destinati alle dame si estendevano ai fanciulli, attaccati a catenella legata alla vita; in tal caso la catenella pendeva fin quasi in fondo al sottanino come nella figlia di Roberto Strozzi del Tiziano, nel Museo Nazionale di Berlino.

Esistettero dei gioielli d'occasione: tale la corona di nozze, o ghirlanda nuziale argentea, che la sposa portava in capo il dì in cui s'univa in matrimonio. Cotali corone o ghirlande ricevevano ceselli e gemme verisimilmente. Il padre del famoso Domenico Ghirlandaio, nel XV secolo, si sarebbe chiamato Ghirlandaio, per essere molto esperto nel far corone o ghirlande argentee. Le quali entrarono nelle costumanze d'ogni regione d'Italia: nella *Scibilia Nobili,* leggenda che si fa risalire al XVI secolo, si indica da un poeta siculo la corona: « lu fruntali ».

La figghia di lu gran Principi
chi si cerca a maritari
porta setti aneddi a judita
la cuddana e lu fruntali (1).

Nell'arte del glittico trovarono riparo una gran parte dei falsificatori d'antichità greche e romane; essa arte valse alla contraffazione anche in ciò che dalle gemme incise si usò trarre de' bronzi, che recano in bassorilievo, busti romani o figurette mitologiche, espressione di frode e di ingenuità in chi ciò acquista. Era una mania che a suo luogo bollai come si conviene; una mania alla quale non si sottrassero artisti eminenti come vedemmo e vediamo sapendo ora che a Firenze, a' Pitti, esiste un cammeo antico copiato da Leonardo per la celebre Battaglia d'Anghiari.

Fig. 136. — *Parigi*: Maniglia di una borsa, già nella Collezione Spitzer.

(1) Marino, *Leggende popolari siciliane: La rigina di li fati,* p. 11.

Ecco, al solito, effigiate imagini romane: Augusto, Caligola, Nerone, Adriano, Aurelio, Settimio Severo; o imagini pagane: Giove, Bacco con Ariana, Venere con Marte, Nettuno, Diana, Ercole col Leone nemèo e Leda col cigno; o imagini cristiane Gesù, la Vergine, il Santo Sudario.

Fig. 137. — *Firenze: a,* Anelli intrecciati coll'arme di Cosimo de' Medici; — *Parigi: b,* nella Collezione Pichon; *c,* nella Raccolta pubblica del Woeriot; *d,* nel Louvre; *e,* nel Gabinetto d'Antichità.

Non parlo di cammei in conchiglia, meno preziosi dei precedenti, che sono in quarzo amatistato, agata, onice, calcedonio, diaspro sanguigno; o di placche in madreperla incise, traforate. o traforate ed incise, opere minute in cui la ricchezza della materia ben sovente si anima a nobilissimo accento d'arte.

Il Vasari vorrebbe che la incisione su pietre dure siasi ridestata nel Rinascimento, pontificando papa Martino V (1817 31). Se pur ciò non va suffragato da testimonianze certe, sta che tale incisione fiorì nel XV secolo e attirò molti amatori più volti all' antica glittica che alla moderna.

Trattandosi di glittica due Maestri si fanno innanzi, due artisti cinquecenteschi hanno diritto ad esser meglio presentati: uno Valerio Belli di Vicenza (1468+1546 [1]), l'altro Giovanni Bernardi di Castelbolognese (1496+1533 [2]).

Il Bernardi, eccellente nell'arte sua fino da giovane, eseguì durante la giovinezza, un'incisione su cristallo di ròcca rappresentante la battaglia di La Bastia, castello preso dagli Spagnoli (31 dicembre 1511) e ripreso da Alfonso d'Este. Egli, come Valerio Belli, lavorò a Roma per Clemente VII e divenne incisore della moneta pontificia (1); il Vasari fa menzione d'una sua lastra in cristallo di ròcca, col Ratto delle Sabine

Fig. 138 — *Parigi*: Anelli già nella Collezione Spitzer; *a* e *b*, nel Gabinetto di Antichità; — *c*, *Milano*: nel Museo Poldi Pezzoli.

eseguito pel Cardinale Ippolito dei Medici, non tale da onorar il Nostro che ha ben altro: nel « suo attivo »: la cassetta Farnese, oggetto famoso.

Valerio Belli fu studiato da vari scrittori, taluni lo comparano a Fidia ed a Policleto; ed il Vasari notò ch'egli possedette doti tecniche eccellentissime, ma meno conobbe il disegno, tanto da giovarsi sempre o degli originali altrui o degli intagli antichi. Credo che il giudizio del Vasari possa ammettersi: il Belli

(1) Cabianca, *Valerio Vicentino*, ecc. Venezia 1863 in *Atti dell'Acc. di B. A.* E veda le due memorie del Morsolin, *Valerio Vicentino nella vita di Giorgio Vasari*, Venezia 1886 e *Valerio Vicentino*, discorso, Firenze 1887.

(2) Liverani, *M.° Gio. Bernardi da Castelbolognese*, Faenza, 1870. Ronchini, *Maestro Giovanni da Castel Bolognese* nel IV vol. degli *Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia patria per le Provincie Modenesi e Parmensi.*

(1) Müntz, *L'atelier monetaire de Rome*, ecc., pp. 36 37.

che non vantò l'ala dell'ispirazione nè la padronanza del disegno, fu però molto fecondo e ricevette lodi elevatissime da letterati come il Trissino. il Bembo, l'Aretino; ma le lodi dei letterati agli artisti valgono poco, se non si dirigono al pensiero che col disegno esprime l'artista. Il Mariette, scrittore settecentesco, si mostrò severo dichiarando che il Belli attinse a fonti impure (1). A' nostri giorni, tra gli altri, il vicentino Morsolin si studiò di lumeggiare il Belli; e, prima del Morsolin, lo studiò il Cabianca. Nè alla nominanza attuale di Valerio valse poco il risorgere del gusto alle arti decorative.

Valerio Belli si tenne molto pago sì dell' amicizia del Buonarroti (il Gotti nella sua vita del B., fe' due persone distinte del Nostro: Valerio Belli e Valerio Vicentino!) come del mecenatismo di Clemente II: — dall'uno molte utili nozioni potè attingere, dall'altro ebbe la possibilità a creare il suo capolavoro: la famosa cassetta di questo papa nel Gabinetto delle Gemme agli Uffizi. Visse a Roma il Belli e s'incontrò con Raffaello, di cui pur godette l'amicizia; onde l'Urbinate tenne a battesimo una figliuola di Valerio, a cui fu più facile accostarsi che non a Michelangiolo. Perciò le composizioni del Belli raffaelleggiano, non escluse lescene della cassetta.

Il pensiero vola alla Toscana: nel 1477 si trovava a Firenze un M.° Pietro di Neri Razzanti fiorentino intagliatore di pietre dure, al quale la Repubblica aveva concesso un salvacondotto per dieci anni, coll'obbligo di insegnare l'arte ai giovani. Alla scuola del R. forse appartenne Giovanni detto delle Corniole nato nel 1468 non nel 1465, come volle il Cabianca ed altri († 1546); e pisano, non fiorentino, e' fu artefice insigne nella arte di cui tratto (2). D'una famiglia detta delle Opere, perchè alcuni suoi erano tessitori, nel 1498 da parecchio tempo abitava Firenze, dove esercitò l' arte con nobiltà. Il Vasari potè ammirare una sua rarissima corniola, col ritratto di fra' Girolamo Savonarola, esistente nella Galleria degli Uffizi. Le parole che vi si leggono HIERONIMVS FERRARIENSIS ORD. PRED. PROPHETA VIR ET MARTIR attestano che la corniola fu intagliata dopo il 4 maggio 1498, epoca in cui il frate, campione della democrazia fiorentina, terminò la vita sul patitolo fra gli intrighi dei palleschi sostenuti da Alessandro VI. Il Nostro molto operò; al tempo del Vasari un'infinità di corniole grandi e piccole esistevano ad onorarlo. Alcune si persero. Nè va confuso con un altro Giovanni intagliatore di corniole che il Vasari chiama Nanni di Prospero delle Corniole.

Ebbe dei discepoli: — fu suo creato, pare, Domenico di Polo fiorentino (fior. nel 1501) detto de Vetri (1), il qual Domenico ritrasse « divinamente » (l'avverbio appartiene al Vasari) il duca Alessandro de Medici e fu sbagliato con Domenico Compagni de' Cammei milanese († 1490) di cui il soprannome potrebbe esprimere la capacità del glittico, riconosciuta dal Biografo aretino in un cavo « rappresentante Lodovico il Moro, uno dei migliori intagli che si fosse visto de' Maestri moderni ».

Fig. 139. — *Parigi: a*, Anello da fidanzati nel Museo di Cluny; *b* e *c* buccole siriache nel Gabinetto d'Antichità, Collezione De Luynes; — *Pietroburgo : d*, Braccialetto nel Museo dell'Eremitaggio.

Piermaria de Pescia, altro valoroso glittico toscano (n. 1455) pesciatino, soprannominato il Tagliacarne, perchè ebbe Maestro Giacomo Tagliacarne genovese, nella sala delle Gemme in Galleria a Firenze, ha un gruppo di porfido con Venere ed Amore, su un piedestallo firmato in greco: ΠΕΤΡΟΣΜΑΡΙΑΣΕΠΟΙΕΙ L'Anonimo Morelliano cita una tazza di porfido con tre manichi, in casa di Messer Francesco Zio, lavorata dal Nostro che credette fiorentino, mentre tenne solo

(1) Mariette, *Traité des pierrés gràvées*, Parigi, 1750.

(2) Lo Zobi lo dice fiorentino e osserva che Firenze, avanti Giovanni dalle Corniole, non conobbe che Benedetto Peruzzi maestro fiorentino di pietre dure. Costui nel 1379 dimorava a Padova. Zobi, *Notizie storiche riguardanti l'I. R. Stabilimento dei lavori di commesso in pietre dure*, Firenze 1841, p. 71.

(1) Su Domenico di Polo, discorre assai l'Arnaud, op. cit.

bottega a Firenze e formò alcuni discepoli. Il nominato Domenico di Polo fu Maestro alla Zecca di Roma, eseguendovi stampi da monete. Sarebbe stato suo emulo Michelino (1487? † 1527 circa) fiorentino esaltato dal Vasari, che conduce ai suoi compaesani Leone e Pompeo Leoni, i quali intagliarono pietre dure e gemme, a Domenico Poggi chiamato dal Vasari Poggini, autore di coni per la Zecca colle medaglie del duca Cosimo, e conduce a Domenico Compagni detto dei Cammei milanese, illustre glittico or mentovato, il quale avvia a Gaspare e Girolamo Misseroni, milanesi anche costoro, glittici presso il duca Cosimo de' Medici a Firenze, che agli Uffizi si ricordano con notevoli lavori di cristallo.

Oh gli Uffizi e il suo Gabinetto delle Gemme e dei Cammei! Chi obliò i vasi medicei in pietre dure notevoli di forma, materia, ricchezza? Eseguiti all'epoca di Lorenzo il Magnifico, ciò si attesta dalle parole incisevi: LAVR. MED. E il solo sapere che sono materiati nel diaspro fiorito, nella breccia di corniola, nell'ametista, nel diaspro rosso, nella sardonica orientale, nel diaspro dei Grigioni, la curiosità vieppiù si accende. Clemente VII nipote del Magnifico donò nel 1533 tali vasi alla chiesa di S. Lorenzo assieme ad altri pieni di reliquie, e nel 1781 furono collocati in Galleria. Legati in oro o argento dorato, fatti ricchi persino dallo sfarzo di gemme, se ne ignorano i precisi autori, eccetto Valerio Vicentino il quale « condusse a Papa Clemente molti vasi di cristallo », parte « posti in Fiorenza nella chiesa di S. Lorenzo, insieme con molti vasi che erano in casa Medici » (Vasari [1]).

Nel nord d'Italia incontriamo dunque dei valenti glittici; ed il Veneto oltre Valerio Belli ci dette Matteo del Nassaro ([Verona] fior. nel 1528–34) intagliatore di pietre dure, noto soprattutto per un diaspro sul quale intagliò una Deposizione, venduto a Isabella d'Este. Costui, spatriato, in Francia visse presso Francesco I (qui era chiamato *Dalnassar*), il quale tenne caro cotal Maestro, anche perchè lo adoperò nella sua Raccolta di gemme e medaglie. Il raccoglitore francese voleva emulare gli illustri collezionisti italici, amico anche lui della imitazione e del falso-antico. La corte di Francesco I conobbe e adoperò alcuni altri glittici italiani fra cui, Benedetto Ramel di Ferrara del quale non trovo traccia nel Gruyer (2).

Eccezionale nell'intaglio delle gemme fu Alessandro Cesati,

Fig. 140. — Buccole e collane dipinte.

(1) Non posso citare per brevità altre bellezze degli Uffizi; una tazza simile a catinella, tonda, di diaspro rosso ametistato di Sicilia, colle solite parole LAVR.MED. Un'ara scolpita nel diaspro de'Grigioni sormontata da un Ercole d'oro, altri pezzi cospicui in corallina di Spagna e lapislazzuli, in calcedonio orientale e diaspro sanguigno, ecc. Nel 1860, di dicembre, avvenne un furto nelle Collezioni degli Uffizi e si rintracciarono poco più della metà dei pezzi rubati. Omisi nel gruppo dei glittici toscani, il Cellini perchè e' non esercitò l'intaglio di figure sulle gemme; egli spesso acconciò ossia sfaccettò delle preziose materie e le incastonò legandole ad opere d'oreficeria. Dimier, *Revue Archéologique*, 1902, v. II, p. 85. Si tratta d'un lavoro inedito del C. in Francia

(2) Enrico II non fu meno di suo padre inclinato a raccogliere le cose antiche; e Carlo IX, come i suoi antenati, non fu meno di essi collezionista di cose rare: il P. Luigi Jacob lasciò scritto che la Raccolta di Carlo IX era meravigliosa. *Traité des plus belles Bibliothèques*, p. 148. Le guerre di religione che agitarono la seconda metà del XVI secolo, danneggiarono questo moto archeologico: perciò sotto Enrico IV, bisognò cominciare daccapo. Costui, seguendo l'esempio di Francesco I, sollecitò dagli artisti la imitazione delle opere antiche.

non Cesari (1) come scrisse il Vasari e molti ripeterono, soprannominato il Greco o il Grechetto, essendo nato in Cipro da padre italiano, pare milanese e da madre cipriota. Lavorò pel cardinale Farnese a Roma, divenne intagliatore delle stampe per la moneta papale, trovavasi a Venezia nel 1564 indi a Cipro ove, pare, morì. Racconta il Biografo aretino che il Grechetto eseguì una medaglia con Paolo III di così alta perfezione, da far esclamare a Michelangelo, che l'arte poteva morirsi perchè al di là non era possibile andare (2). Il rovescio non meno che il diritto della stessa medaglia attira irresistibilmento la ammirazione, aggiunge il Vasari.

Un M.° Francesco Tortorino milanese dal 1554 al '65 eseguiva in Roma uno specchio in cristallo di ròcca con storie e fregio di cammei; egli lavorava inoltre un secchiello di cristallo « con istorie fabulose dentro un manico... benissimo intagliato e lavorato » (3). E qui ricordo il Tortorino spesso obliato, oltre all'eminente scultore Giancristoforo Romano (1465? † 1523) grande conoscitore di antichità, familiare di Isabella d'Este e suo consigliere (4). Notasi fra i glittici questo artista cospicuo del Rinascimento, scultore, incisore di gemme e poeta (5), con Giovanni Antonio de Rossi, milanese (fior. nel 1557) al quale condusse, per lo stesso duca. un cammeo, grandissimo vanto della Dattiloteca nella stessa Galleria. La quale è ricchissima di pezzi notevoli, e il Museo di Napoli non è poco famoso di pezzi preziosi soprattutto gemme e cammei della Raccolta di Lorenzo de' Medici e della Raccolta Farnese.

Presentato, infine, Francesco Anichini († prima del 1526) decoro di Ferrara sua patria, coi suoi figli Luigi, Andrea e Callisto tutti glittici (6), tratto della cassetta Farnese. Nella cassetta la materia, l'argento dorato e il cristallo di rocca, è grandemente superata dal lavoro. « Volendo poi fare il medesimo « Cardinal Farnese una cassetta d'argento ricchissima, « fattone fare l'opera a Marino, orefice fiorentino « che altrove se ne ragionerà, diede a fare a Giovanni tutti i vani dei cristalli ». Questa, la parte, forse più interessante, della storia che concerne la cassetta Farnese secondo il Vasari (1). Chi è Marino? (2). Probabilmente il Manno discepolo del Cellini e ciò potrebbe scusare un poco la attribuzione sfatata della cassetta al Cellini medesimo. No: Marino dev'essere un Mariano, ed emerge da lettere di Giovanni Bernardi che fece « i vani de' cristalli »; e se costui è l'autore della parte che gli si assegna — l'argentea — nella cassetta Farnese, Marino o Mariano o Manno, orefice fiorentino fu Maestro insigne.

Fig. 141. — *Parigi*: Pendenti già nella Collezione Spitzer.

L'incisione dei cristalli appartiene dunque a Giovanni Bernardi: lo raccogliamo dal Vasari, il quale spiega i soggetti effigiati sulla cassetta: Meleagro che caccia il cignale di Calidòne, Baccante, Battaglia navale, Combattimento d'Ercole e delle Amazzoni, ed altre scene. Autori: Pierin del Vaga e vari Maestri i quali avebbero dato imagine al pensiero del Cardinale Farnese.

Nel 1544 Giovanni aveva eseguito quattro grandi pezzi della cassetta: Circo con quadrighe, Trionfo di Bacco e di Sileno, Battaglia navale e Battaglia di Carlo V su Barbarossa. Due di questi soggetti corrispondono all'indicazione del Vasari, limitatosi a precisare quattro

degli antichi cammei. Al Gabinetto delle Medaglie a Parigi, veggonsi ancora dodici piccole gemme colle teste di altrettanti Cesari che servirono per bottoni ad una veste reale.

(1) Ronchini, *Il Grechetto* nel vol. II degli *Atti e Mem. della Deputaz. di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*.

(2) Opere Ediz. Milanesi, vol. V, pag. 386.

(3) Bertolotti, *Artisti lombardi*, vol. II, pag. 317.

(4) Bertolotti, *Artisti in relaz. coi Gonzaga*, Modena 1885, p. 80 e pass.

(5) Giancristoforo alla sua morte istituì erede universale l'Ospedale di Recanati, cui avrebbe lasciato un patrimonio di gemme e gioie, monete, medaglie e cammei antichi.

(6) Cittadella. *Documenti riguardanti la Storia Artistica di Ferrara*, Ferrara 1868.

(1) Vasari, *Opere*, ediz. Milanesi, vol. V, pag. 373.

(2) Zani, *Enciclopedia*: voce « Marino »

scene. La cassetta però ne contiene sei in partimenti ovali; ed esse scene rappresentano da un lato la Caccia di Meleagro, il Trionfo di Bacco o le Baccanti; dall'altro il Combattimento d'Ercole ed i Centauri contro i Lapiti. Su uno dei lati laterali veggonsi i giuochi d'un Circo; sull'altro un Combattimento navale. La battaglia di Carlo V si escluse.

I cristalli recano la firma: JOANNES DE BERNARDI, e i due lati principali della cassetta si allargano al blasone dei Farnesi.

La storia procede spiccia e chiara.

Vuolsi che Michelangelo sia stato interrogato per la composizione. È lecito non escluderlo.

Trattasi di una composizione architettonica, un po' rigida, per una cassetta: però la rigidezza dell'architettura va sapientemente riscaldata qui dalla viva fantasia del compositore, e il tono del complesso volge al michelangiolesco.

Quattro statue alla base, Minerva, Marte, Venere e Bacco siedono agli angoli dello zoccolo rialzato cui fanno da piede, a parte le mensole di mezzo, alcune sfingi; gli ovali della cassetta ricevono le scene indicate circondate da fantasiosa cornice, con mascheroni, putti, figure sdraiate; — sui lati più larghi, gli ovali sono divisi da leggiadre cariatidi con capitello ionico; la trabeazione si allarga sopra di esse, fioritissima, con cartelle e festoni sottostanti, ed un frontone, con estremità a volùte, s'incurva in cima, lasciando nel mezzo lo spazio ad una base di putti che sorregge una statua, un po' grande, un semidio, dalla modellatura energica quasi fiera. Tal carattere si ripete nelle statue della base.

Nessun luogo della cassetta fu obliato dal suo Maestro: l'interno si arricchisce d'un bassorilievo rappresentante Alessandro circondato dai propri Capitani, nel momento in cui ordina che le opere d'Omero siano collocate in uno scrigno; ed il sotto coperchio ricevette un animato bassorilievo nel quale, entro un luogo amenissimo di alberi e portici, Ercole rapisce Iole fuggente su ornatissima biga attaccata a quattro furiosi destrieri circondata da alcune figure femminili interessantisi alla scena.

La cassetta entrò nella Casa de' Borboni con tutti i beni dei Farnesi dalla successione di Elisabetta Farnese, madre di Carlo IV di Napoli.

Se seguissi il Brünn che la dà al Rinascimento (1), tratterei ora della famosa Tazza Farnese nel Museo di Napoli, scodella di sardonio, calcidonio e agata nella Collezione di Lorenzo il Magnifico (1); ma l'opinione del Brünn respingo, come lo dichiarai avendo offerto la testa di Medusa, ornamento tragico della Tazza Farnese, in un altro punto di questo lavoro (2).

Eccomi ad un altro celebre cimelio d'Italia, la cassetta di Clemente VII onor sommo di Valerio Belli (3). In cristallo di ròcca, va storiata con ventiquattro scene sulla vita di Gesù, dono regale del papa a Francesco I, stipulato il contratto di nozze fra il Delfino e la nipote Caterina de' Medici. La cassetta fu lungamente ammirata in Francia; e, dal 1635, tornata in Italia, oggi costituisce la maggiore attrattiva nel Gabinetto delle Gemme agli Uffizi.

Valerio si onora d'una croce conservata nella Biblioteca Vaticana come la cassetta stata eseguita per desiderio di Clemente VII e le due opere nobilitano il Maestro che dovrebbe rivivere in questo vaso (fig. 146). Il cristallo di ròcca, inciso, montato signorilmente, in oro smaltato, di pregio inestimabile, è nel Museo d'Arte Industriale di Berlino. La incisione si assegna a Valerio, la montatura al Cellini. Nessun fatto, a mia conoscenza, sussidia però la gloriosa attribuzione. Comunque il vaso è magnifico e come tale lo indico; e se, nè il Belli nè il Cellini vi posero le mani, il vaso cinquecentesco non umilierebbe nè l'uno nè l'altro Maestro. Acquistato nel 1829 a Venezia pagato 117 luigi d'oro, dal barone C. T. de Rumohr, esso fe' parte dei Musei Reali prima che ornasse il Museo d'Arte Industriale di Berlino.

Il corallo: Genova, Napoli e Palermo lo usarono nella nostra epoca e la Sicilia lo usò in suprema guisa, poichè l'isola ne ebbe quanto ne occorse ai suoi usi e quanto ne richiese una ragionevole esportazione. Gli storici locali insegnano che i Siciliani avevano aperto un attivo commercio di corallo con Damasco; e, allora, si ebbero persino i rami corallini come oggi; « brancas de corallo ». Trapani particolarmente, nei primi del XVI secolo, cavò profitto dalla pesca del corallo, lo lavorò, lo usò pei suoi e lo esportò.

---

(1) *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften in München*, 1875 v., 13 lib.

(1) Müntz, *Les Collections des Médicis*, cit. p. 66, in cfr. coi *Précurseurs*, ecc. dello stesso, pp. 182-84.

(2) *Arte nell'Industria*, vol. I, fig. 78.

(3) A Vicenza sul corso P. Umberto 82, si vede la casa del Belli ove questi morì nel 1546. Essa, sotto un portico, contiene una lapide rammemorante cotal gloria vicentina.

§ 4.

Lavori, di Pietra, Marmo, Porfido, Ceramica, ecc.

Pietra, Marmo e Porfido.

Il Rinascimento vide lavorare la pietra e il marmo con incomparabile bravura: — taluno fra gli artisti che trattarono l'ornato si fe' poeta di questo, e in Toscana Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano, Benedetto da Rovezzano ossia da Pistoia, i Rossellino, Matteo Civitali, a Firenze, a Siena Lorenzo di Mariano d.° il Marrina (1476 † 1534); in Lombardia i Maestri della Certosa di Pavia, fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza, orafi dicemmo a Milano, forse per questo sottilizzatori nel campo ornamentale, Benedetto Briosco, Antonio della Porta d.° Tamagnino, il famoso Ambrogio Baroccio milanese che recò al Palazzo Ducale d'Urbino dove trovavasi nel 1491 una plastica ornamentale esempio di manualità prodigiosa; nel Veneto i Solari, specie in quella piccola chiesa di S. Maria de' Miracoli che l'ornatista visita per non dimenticarla più; nella Liguria i Gaggini di Bissone (l'ornamento scultorio della Cappella di S. Giovanni Battista nel Duomo di Genova, fu preso a fare da Pier Domenico Gaggini nel 1448, in compagnia di suo nipote Elia Gaggini, Giovanni da Bissone e il nominato Tamagnino) — i Gaggini che onorarono oltre la Liguria, la Sicilia e recarono nella Spagna e in Francia le bellezze dell'arte italica, non dicendo dei D'Aprile caronesi i quali, goduta molta fama a Genova, si fecero pregiare nella Spagna ancora essi (Antonio Maria D'Aprile nel 1520-25 dando il monumento di don Pedro Henriquez marito a Caterina de Ribera, collocato nella chiesa dell'Università a Siviglia), è una falange di scultori ed ornatisti parte dei quali, senza goder fama eccezionale, attestano l'operosità decorativa nella pietra, nel marmo, nel porfido salita durante il Rinascimento alle cime della perfezione.

Genova suscita dunque il ricordo d'una legione di scultori che lavorarono sapientemente il marmo, col nero di Promontorio e di Granarolo; chè i Liguri carezzarono un'ambizione la quale giovò agli scultori decoratori: quella delle ricche scorniciatnre alle porte. Così i « portàli » liguri, constituiscono un fondo ammirabile di decorazione scolpita (1). S'avvicendarono in siffatto lavorìo, nella Liguria, ai Maestri lombardi i Maestri toscani; e i più antichi « portàli » ivi salgono alla metà del XV secolo, emergendo quelli di Giorgio Doria da S. Matteo e di Brancaleone

Fig. 142 — *Milano:* Pendenti nel Museo Civico.

Grillo presso alle Vigne, a non citare il raro « portale » sulla Piazza Grillo Cattaneo, il contributo scultorio di Michele e Antonio Carloni, autori d'un superbo « portale » al Palazzo di Cipriano Pallavicino in Fos-

(1) Sui « portàli » liguri parlo nei miei *Ornamenti nell'Architettura*, vol. II e ne faccio oggetto di illustrazione grafica.

satello che evoca due « portali » bellissimi in via S. Siro, a non discutere sopra il toscano Donato Benti (non stette a Genova oltre il 1505) e sui « portali » che egli può avere scolpito, e sul lavorio del marmo di Pier Antonio Piuma (fior. in G. nel 1515) o dei Passallo capeggiati da Gio. Pietro (fior. a G. nel 1535) e sul trionfo dei Caronesi che parte venne toccato. Ed io noto con interesse il « portale » pel nominato Passallo in una casa già Spinola sulla via de' Franchi.

Delicati e fervidi si mostrano specialmente i Toscani, pronti e abbondanti sono specialmente i Lombardi i quali si associano ai Ticinesi, la cui terra fu prodigio di Maestri dello scarpello. E i Maestri di Lombardia continuano a diffondersi, lavoratori della pietra e del marmo, in ogni luogo e a godère fama di eccellenti lavoratori, tanto ciò è vero che Antonio Rizzo († 1499) a Venezia, assunti i lavori memorabili del Palazzo Ducale, dopo il disastroso incendio del 1483, domandò alla Serenissima la facoltà di assumere dei Maestri lombardi al lavoro delle sagome e degli ornati. In via generale può asserirsi che nel R. la sostanza dell'ornato in pietra e marmo, appartiene a Maestri toscani e lombardi: i quali, a simiglianza degli antichi Maestri comacini, si sparpagliarono in ogni punto della Penisola. — Urbino, ad es., che all'epoca ora esplorata ebbe tanto bisogno di artisti, ricevette un numero grandioso di Maestri lombardi e toscani destinati al suo Palazzo Ducale (1). Nè qui posso svolgere il soggetto dei lavori in pietra, marmo, porfido applicati all'arte industriale poichè debbo limitare estremamente le mie indagini. Se dovessi trattare di lastre tombali avrei molti elementi a discorrere; e ben lo ammette il lettore quando sappia che Donatello, il Michelozzo, Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano nonchè altri Maestri citati o no, buoni ornatisti, usi ad impiegare l'ingegno in opere d'ampia mole, adoperarono il sapiente scarpello in lastre tombali ed in vasi ornamentali. — Firenze che si ricorda evocando il nome de' Maestri predetti, Firenze ricca di lastre tombali, non scorda la bellezza del marmo scolpito, decoro al sepolcro di Luigi Tornabuoni nella chiesa detta « de' Cancelli » dedicata a S. Jacopo, ove la persona del Tornabuoni, intagliata a bassorilievo, di profilo, con un braccio voltato in avanti, l'altro piegato sulla persona, giace nel letto di morte non simmetrica, secondo l'uso delle lastre tombali, ma asimmetrica, vestita d'ampia cappa con somma maestria trattata. È questa invero una

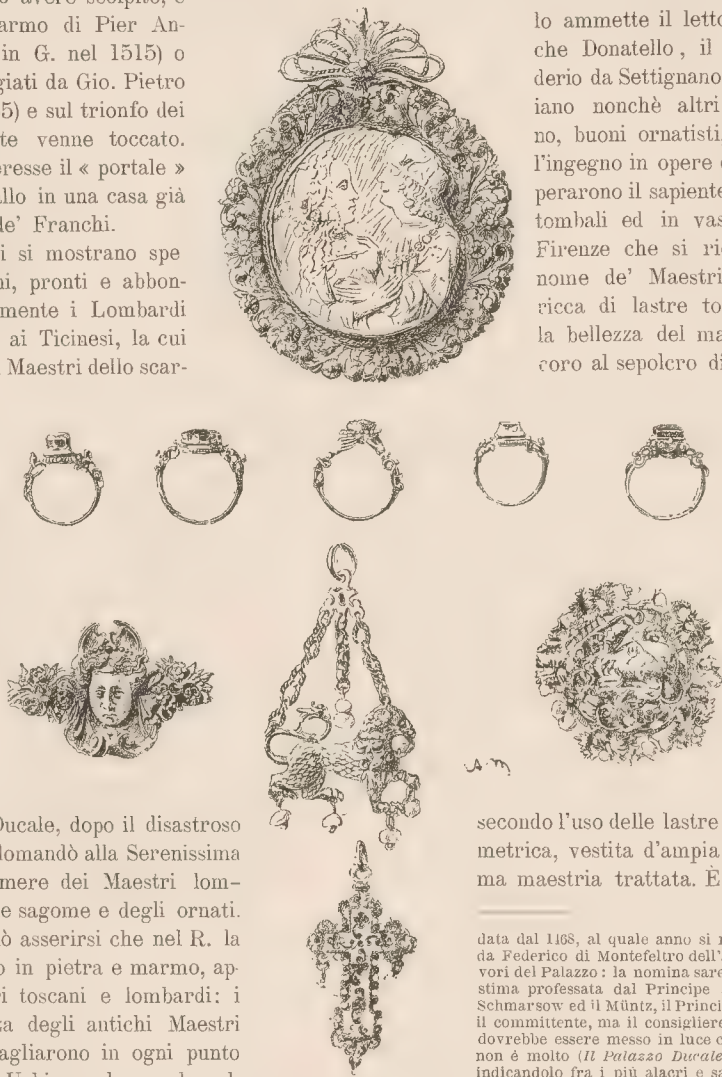



Fig. 143. — *Firenze:* Gioielli nel Museo Nazionale, Collezione Carrand (Fotografia Alinari Firenze).

(1) Il palazzo Ducale d'Urbino fu cominciato uno o due anni avanti il 1467, e all'inizio era presente, Luciano Dellaurana che lavorò sopra un suo disegno. Ufficialmente la sua presenza ai lavori del Palazzo data dal 1468, al quale anno si riferisce la nomina fatta da Federico di Montefeltro dell'architetto Luciano ai lavori del Palazzo: la nomina sarebbe una conferma della stima professata dal Principe al Maestro. Secondo lo Schmarsow ed il Müntz, il Principe sarebbe stato non solo il committente, ma il consigliere dell'architetto, il quale dovrebbe essere messo in luce come lo mise il Budinich non è molto (*Il Palazzo Ducale d'Urbino,* Trieste 1904) indicandolo fra i più alacri e sapienti rinnovatori dell'estetica architettonica. Il B. vede e studia uno stile urbinate o Lauranesco, emanazione del M.° Luciano che artisticamente padroneggia il Palazzo Ducale (così il B.). Quando morì in Pesaro Luciano, i lavori del Palazzo erano molto avanti, e il Palazzo ebbe architetto Baccio Pontelli fiorentino che in Urbino possedette case e terreni, e si interessò alla decorazione interna dell'edificio: ebbe le cure d'un Pippo d'Antonio fiorentino e di Francesco di Giorgio Martini (vi si trovava nel 1492) senese. Quanto al concorso lombardo, oltre la presenza di Ambrogio Baroccio, d.° Ambrogio da Milano, prozio, non padre come fu creduto, a Federico Barocci di Urbino ove questi nacque nel 1526, — stettero a Urbino un M.° Antonio del « bongino » comasco, un M.° Stefano suo compagno, un Antonio « da Valle di

delle lastre più belle di Firenze e non si conosce da molti forse per motivo che l' autore anonimo, o noto in un Cicilia presentato dal Vasari, ignorato oggi, gloria fiesolana della famiglia Ferrucci (?), non ha nome altisonante nella storia. Sennonchè a farlo celebre basta la lastra tombale di S. Jacopo «in campo Corbolini» degna di un primissimo plastico. L'epoca, pertanto, delle lastre tombali è meglio la gotica che la classica (1), la quale preferì le solenni tombe murali. Ed ecco quindi le chiese, come S. Croce a Firenze, i Frari e S. Giovanni e Paolo a Venezia, a raccogliere splendori di modelli. Là il monumento a Carlo Marsuppini († 1453), di Desiderio da Settignano, qua il monumento al doge Nicolò Tron († 1472) d'Antonio Rizzo, a S. Gio. o Paolo e il monumento al doge Andrea Vendramin († 1478), dicono la magnificenza di cosiffatti soggetti, ad attuare i quali lo scarpello dei figuristi e ornatisti ora spessissimo si richiede.

Fig. 141 *a.* — *Milano*: Pendente nel Museo Poldi Pezzoli.

Venezia indurrebbe a parlare delle vere da pozzo, marmi puteali qualche volta bronzi, lavorati sovente, con industre scarpello (1). E molti soggetti potrei trattare d'arte decorativa nel marmo e nella pietra se questo soggetto non avessi svolto nell'opera vallardiana che precede questa, di cui sto preparando la novella edizione. Tuttavia non tacerò del bellissimo puteale nel campo di S. Giovanni e Paolo a Venezia, esempio culminante d'arte scultoria quattrocentesca, forse il più bel puteale del XV secolo nella Città Incantatrice, con putti e festoni che sanno la energia e la forbitezza del Mantegna. Il puteale prezioso vedesi sul campo di S. Giovanni e Paolo, ma si vuol togliere di là ed esso avrà la fine capitata a tanti altri puteali di Venezia bizantini, gotici, classici, cioè sarà destinato al Museo Civico.

Ceramica (2), Vetri, Musaici.

Il Rinascimento va famoso nella storia italiana per le maioliche a gran fuoco di fornace, le quali si imposero all'Europa. E la metà del XV secolo segna il punto di origine a queste maioliche, la metà del XVI secolo ne segna la

Fig. 144 *b.* — *Firenze.* Pendente già nella Collezione Palotti.

Lugano». Questi ed altri artisti comprovano che il Palazzo dei Montefeltro e il Ducato di Urbino largamente erano aperti al lavoro di Maestri non urbinati. Nè parlasi del concorso di pittori taluno toscano, Paolo Uccello e Piero della Francesca, o romagnoli, Melozzo da Forlì, o stranieri, Giusto di Gand, il quale condusse dai suoi paesi alla corte dei Montefeltro, la sua arte accesa dal più puro realismo. V. Calzini, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca S. Casciano 1897.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. 1, p. 467 e seg. Conosco una chiesa, il cui pavimento per metà va coperto da lastre tombali, il S. Giorgio dei Genovesi a Palermo; non ricordo un edificio altrettanto pieno di lapidi rispetto alla superficie che esso occupa. Nè trattasi di opere cinquecentesche tutte quante. La chiesa fu eretta nella seconda metà del XVI secolo in un gusto tendente piuttosto al XV che al XVI secolo. da un M.° Giorgio di Faccio, e prova il lento evolversi del Rinascimento nell'Isola. L'Isola inoltre, fedele alle tradizioni locali, in S. Giorgio, si orna di archi dall'alto piedritto, trascrizione classica del tipo mussulmano a cui guardò alcun tempo la Sicilia. Le lapidi dunque sono numerose e quelle cinquecentesche si intrecciano, sul pavimento della chiesa a quelle secentesche e dell'epoche più vicine. V. Paterna-Baldizzi, *La Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi in Palermo*, Torino 1904. Breve monografia molto illustrata.

(1) *Raccolta delle Vere da pozzo* (marmi o puteali) in Venezia: 260 tavole riprodotte in eliotipia. Senza data ma non molto vecchia.

(2) Quasi tutte le fabbriche italiane di ceramica hanno il loro storico che viene accennato al luogo opportuno: tra i lavori generali s'indica Piccolpasso, *I tre libri dell'Arte del Vasaio*, Roma 1857. I tre libri del Piccolpasso, durantino furono tradotti in francese nel 1860 dal » maistre Claudius Popelin parisien » pittore, ceramista e smaltatore, autore di un buon libro l'*Emaîl des Peintres*, Parigi 1866. Jacquemart, *Les Merveilles de la Céramique*, Parigi 1868. Marryat, *A History of Pottery and Porcelain*, Londra 1868. Lievre, *Les Arts décoratifs*, Parigi 1870. Molte tavole soprattutto di ceramiche e tessuti, varie a colori del Jacquemart, *Histoire de la Céramique*, Parigi 1873, illustrata. Marechal, *Les Faiences anciennes et modernes étrangères et françaises*, Parigi 1873-74. Demmin, *Guide de l'Amateur de Faïences et Porcelaines*, Parigi 1873. Brongniart, *Traité des Arts céramiques*, Parigi 1877. Corona, *La Ceramica*, Milano 1870. Taenniche, *Grundriss der Keramik*, Stoccarda 1879. Genolini, *Maioliche italiane Marche e Monogrammi*, Milano 1881. Davillier, *Les origines de la porcelaine en Europe*, Parigi 1882. Jácquemart. *La Céramique italiênne*, Parigi 1882. Molinier, *Les Maioliques italiennes en Italie*, Parigi 1883 e dello stesso la *Céramique italienne au quinzième siècle*, Parigi 1888. Beckwith, *Maiolica and Fayence*, New-York 1887. Un buon riassunto dell'attività ceramica in Italia, leggesi in *IV Esposizione a Roma* 1889, *Arte Ceramica e Vetraria* autore l'Urbani de Gheltof, Roma 1889. Garnier, *Dictionnaire de la Céramique*, Parigi, senza data ma non vecchio. Darcel, *La Céramique italienne d'aprés quelques livres nouveaux* in *Gaz. des Beaux Arts*, 1892 febbraio. Dello stesso *Les Faïences italiennes* (Catalogo del Louvre). Piot *Collection Spitzer: la Céramique italienne*, nella *Gazette des Beaux Arts*, vol. XXV, p. 389. Sulle ceramiche della Collezione Spitzer v. Bonaffe, *Art*, 1893, p. 169 e seg. Molte illustrazioni. Reber, *Vases farmaceutiques en faïence et maiolique italienne* in *Journal des Collectionneurs*, Ginevra 1895. Samm-

sommità. Nemmeno l'attuale prodotto si sottrasse a qualche influsso; e si ammette il concorso dell'arte orientale nella nostra decorazione ceramica. Il Wallis,

Fig. 145. — *Parigi: a*, e *b*, Collane nel Louvre; *c*, Ciondolo nel Gabinetto d'Antichità; — *Milano: d*, Piccolo astuccio nel Museo Poldi-Pezzoli: — *Firenze: e*, Boccettina nella Collezione Palotti.

ceramico autorevole, si propose lo studio di cotal concorso (1) e la ceramica italiana che resistette sulla via dei tempi lungamente, si vide debellata finendo il XVI secolo. Dalla decadenza la corsa allo sfacelo fu rapida, colla chiusura dei forni i quali un tempo avevano alimentato sovrane grazie di bellezza; e la chiusura avvenne dovunque l'ostinazione improvvida non divenne obliosa delle glorie passate.

L'epoca che esploro vanta, così, sopra ogni altra, il merito della ceramica; ed è merito italiano non come quello che viene al nostro Paese dall'arte degli arazzi che l'Italia divide colle Fiandre. Sul suolo italico, nel Rinascimento, dappertutto fumavano i forni alla cottura delle terre; e dopo che Luca della Robbia scultore fiorentino (1400 ÷ 82) e i suoi maggiori seguaci, Andrea suo nipote (1435 ÷ 1525) e Giovanni (1469 ÷ 1529 ?) figlio di Andrea, risollevarono la bellezza delle terre invetriate policrome, il suolo italico vide i forni moltiplicarsi quasi a credere, oggi, che nel XV e XVI secolo, e più in questo che in quel secolo, l'Italia fosse colpita dalla mania della ceramica (2). Nè devesi credere che Luca della Robbia e i suoi seguaci, fra cui Benedetto Buglioni che lavorò nella Lunigiana per Alberigo Malaspina marchese di Massa due tavole una delle quali ivi si conserva; nè devesi credere che Luca della Robbie e i suoi seguaci, i quali furono molti anch– esclusivamente della famiglia Robbiana (Andrea ebbe parecchi figli fra cui cinque scultori: Paolo detto fra' Ambrogio [1470 ÷ ?] Marco d.° fra' Luca [1470 ÷ ?], un Luca [1475 ÷ 1550], un Girolamo [1488 ÷ 1566] e Giovanni predetto e non conto gli altri Robbiani scoperti a' nostri giorni: un fra' Mattìa [1469 ÷

lung R. Zschille-Falhe, *Katalog der Italiänischen Majoliken*, Lipsia 1899. Arnaud e Franche, *Manuel de Céramique industrielle; matières premières, préparation, fabrication*, Parigi 1906. Lavoro di carattere tecnico colla indicazione dei perfezionamenti tecnici moderni. Mosca, *Napoli e l'Arte ceramica dal XIII al XX secolo*, Napoli 1908. Solon, *A Description of Italian Majolica*, Londra 1908. Con illustrazioni. Interessantissima la raccolta ceramica del Museo Filangieri a Napoli che contiene pezzi di molte fabbriche italiane e straniere. Buone e chiare notizie sopra la tecnologia ceramica in Jacquemart, op. cit., p. 4 e seg.

(1) Wallis, *The Oriental Influence of the Ceramic Art of the Italian Renaissance*, Londra 1900. Dello stesso: *Oak-Leaf-Jars A XV th. century Italian ware showing Moresco influence*, Londra 1903. Cfr. pur l'opera del Wallis, *Persian ceramic art in the collection of Mr. Godman, vith examples from other collections*, 2 vol. con 86 tav. colorate, Londra 1891-91.

(2) La letteratura sopra i Della Robbia è vastissima: pochi Maestri più di questi, appartenenti alla dinastia Robbiana, suscitarono tanto desiderio di studi quanto essi svegliarono. Uno dei libri dà consultare è quello del Cavallucci e Molinier, *Les Della Robbia et leurs travaux*, Parigi, 1884, un po' vecchio. Il più recente è dei Reymond, *Les Della Robbia*, Firenze 1897. Vari lavori sono indicati dal mio *Ornamento nell'Architettura*, vol. II, p. 417, n. 1 e seg. Vanno indicati anche gli studi dell'Anselmi sopra le maioliche robbiane nelle Marche e le moderne indagini del Bode e quelle del Carocci in *Arte e Storia* 1898 p. 152 e seg. Cfr. anche Luppatelli, *Les Della Robbia céramistes*, 1907.

1529] che lavorò nelle Marche e un Battista e un Florido [fior. nel 1516-18] padre e figlio che lavorarono sembra a Città di Castello [1]); nè devesi credere, ripeto ancora, che Luca e i suoi seguaci si siano limitati a invetriare e colorire le statue in lunette o tavole da altare. L'arte cosiddetta robbiana invece conquistò, per tempo, il campo industriale e l'opera di soffitti, targhe entro corone, putti decorativi è tanta in Toscana — centro d'attività dei Robbiani — che sarebbe quasi impossibile catalogare ogni pezzo che direttamente o indirettamente onora la ceramica policroma. Dico sarebbe quasi impossibile perchè, lungi da allargarsi nelle città, questo genere d'arte, si stese entro le piccole contrade, in luoghi di campagna e di montagna a comporre un insieme prodigioso e se non vario abbondantissimo (2). Fuor dalla Toscana, eccettuate le Marche fertilissime di ceramiche (3) e a parte la Francia che vide fiorire nei « Messieurs de la Rubie » (4), un ramo d'arte robbiana trapiantatovi da Luca il giovane e da Girolamo, ambo figli d'Andrea, che lavorarono per Francesco I ed Enrico II, la nostra arte non si acclimatò; e v'hanno città e regioni italiche che non posseggono nulla dei Della Robbia. Milano e la Sicilia ad es.: ossia quivi si sente tenue l'eco di quest'arte e si sente a Palermo, Messina, Trapani (a Palermo la Madonna detta del Cuscino di scuola robbiana), ma non si vantano saggi d'arte nell'industria, di quest'arte che ricevette impulso notevole da Andrea.

Gli studiosi dei Della Robbia si interessarono poco al contributo dato da questi Maestri alla fabbricazione dei piatti, dei vasellami, delle mattonelle, della ceramica d'uso privato; mentre i Della Robbia scultori e Maestri di grandi istorie plastiche, non sdegnarono di coltivare l'arte del vasaio, dell'orciolaio, del pavimentatore. E se le ricerche su questo campo sono più ardue, trattandosi di cose che nei vècchi tempi non si circondavano delle cure di cui oggi si onorano, non si dice che le ricerche metodicamente dirette non accrescerebbero i frutti raccolti (1).

Fig. 146. — *Berlino:* Vaso nel Museo Industriale.

(1) Fra Mattia della Robbia ignoto al Cavallucci, al Molinier e al Bode, fu messo in vista nel 1886 da un documento appartenuto alla Collezione di autografi e disegni di Gian Carlo De Rossi di Roma; ed il Nostro, che fu autore di un altare in maiolica a Montecassiano presso Macerata, fu lumeggiato in vari scritti dall'Anselmi di Arcevia. Cfr. *Arte e Storia*, 1894, p. 177 e seg. e *Archivio st. d. a.*, 1889.

(2) Il Gerspach nella *Rassegna d'Arte* n.° 1 del 1906, accenna varie opere robbiane « sconosciute o poco note » nell'Appennino Pistoiese a S. Marcello, Cutigliano, Tizzana, ecc. In verità le più non sono sconosciute.

(3) Nella Marca d'Ancona primo a parlare d'arte ceramica fu Giov. Battista Passeri; quindi P. Luigi Pungileoni per le maioliche d'Urbino, Giuseppe Raffaelli per quelle di Urbania e Castel Durante, Oreste Marcoaldi per le maioliche di Fabriano e il Delange per le maioliche di Fano. Un periodico raccolse a' nostri giorni molti studi sopra le ceramiche marchigiane, l'*Arte e Storia* di Firenze, che ebbe scritti di Severino Servanzi Collio, Domenico Gaspari, Ciro Antaldi, Anselmo Anselmi. Cfr. pure Delange, Bornemann e Darcel, *Recueil de Faïences italiennes du XV, XVI et XVII siècle*, Parigi, senza data ma vecchio.

(4) In Francia i Della Robbia si chiamavano Messieurs de la Rubie come Van der Meulen Monsieur de Melun. Allo stesso modo da noi si italianizza il nome di Froment in Frumenti e Callot in Callotto, Courtois Cortese e si chiama in Italia Giambologna il Jean Boullogne. Miss Crutwell autrice d'un libro sui Della Robbia *Luca e Andrea della Robbia and their successors*, Londra 1902, si propose di lumeggiare la figura di Girolamo della Robbia (uno dei robbiani in Francia) nella *Gazette des Beaux Arts*, genn. febb. 1904, cui volle assegnare, contro ogni ragione di fatti e documenti, il fregio dello spedale del Ceppo a Pistoia.

(1) L'*Illustratore Fiorentino*, a. 1908, p. 143 pubblicò l'allogazione di 36 dogli da vino che l'Ospedale di S. Maria Nuova commetteva il 20 agosto 1507 a Giovanni della Robbia, spedalengo messer Leonardo Buonafè il quale si associa a notevoli opere d'arte. Questo documento firmato dal Maestro sconosciuto al Pini e al Milanesi che ne avevano riprodotto l'autografo nella *Scrittura degli Artisti italiani*, serve a convalidare che i della Robbia trattarono l'arte del vasaio in lavori d'uso comune.

Fu abbondantissima dunque la produzione robbiana o quella che va sotto questo titolo, ma tutto quello che escì dalla officina o dalle officine dei Della Robbia, non appartiene a mani robbiane: in queste officine si invetriavano e si cuocevano opere anche non robbiane, e colle stesse forme si ripetevano scene, motivi di arte, che dal loro stile diconsi robbiani benchè non siano stati modellati dai Della Robbia.

Si asserì che Luca inventò lo smalto stannifero: non si confonda lo smalto o vernice stannifera colla piombifera (1). Comunque l'asserzione venne sfatata. Luca non fu l'inventore di questo smalto, però si pregia di averlo usato prima d'ogni altro nelle terre a ridurle « quasi eterne », come scrisse il Vasari. Le ceramiche robbiane mancano di trasparenza ma tale difetto ha mediocre importanza quando si riferisce a decorazioni architettoniche.

Reso omaggio a Luca della Robbia, alla sua luminosa iniziativa e a quella dei suoi, che estesero la attività all'arte che si studia, si ricorda che i Robbiani applicarono la vernice stannifera alle stoviglie con sommo beneficio della ceramica nazionale; onde si apersero una quantità di fabbriche alla produzione delle stoviglie decorate e persino alcune città meno note all'arte, come Faenza e Deruta (2), ricevettero dalla novella industria molto decoro. — Così da Cafaggiolo a Faenza, da Pesaro a Casteldurante, e a Gubbio, da Urbino, a Ferrara, a Venezia (3) a Padova (4), a Deruta, a Bologna (1), a Lodi (2), a Mantova (3), a Città di Castello (4), a Modena (5), a Siena (6), a Genova e Savona (7), a Fabriano (8) e più giù a Roma (9), a Napoli (10), l'attività cinquecentesca mette spavento.

I Musei (ragguardevolissimi all'attuale soggetto il Civico di Pesaro, Arezzo, Padova, Milano e i Musei di Napoli: S. Martino, Filangieri, Duca de Martina e Tesorone in Italia; e il Museo di Sèvres, il Museo Britannico e il Kensington all'Estero); i Musei e le Raccolte private abbondano di stoviglie d'arte e le conservano, esempio di bellezza delicata e attestazione irrefutabile di decoro nazionale.

Dichiarai che la produzione ceramica si moltiplicò in Italia più nel XVI che nel XV secolo; ora preciso, che solo alla fine di quest'ultimo secolo, cominciò l'Italia ad acquistar la nomina che ho detto, e i principi aiutarono le fabbriche italiche, ognuna delle quali intese ad un tipo che potesse distinguere, un piatto, supponiamo, di Faenza da uno di Cafaggiolo, un boccale di Casteldurante da uno d'Urbino o di Gubbio. Il genere variò così quanto fu possibile nel disegno, nella tecnica, nel gusto. Il XVI secolo vide « il bianco su bianco », genere italiano di tenue effetto, con ornati lievemente disegnati su fondo mitissimo, onde l' esempio faentino della

---

(1) La differenza fra la vernice piombifera e quella stannifera, nei riguardi fisici, consiste in ciò che la prima è trasparente, la seconda opaca. Le vetrine antiche erano formate prevalentemente di silicato di piombo, con piccole quantità di allumina, calce, ferro e soda. La composizione media è espressa dalle seguenti formole:

Vernice piombifera trasparente (si applica su paste bianche)

$$2{,}53\ SiO_2 + 0{,}13\ Al_2 O_3\ (0{,}76\ P6O + 0{,}12\ CaO + 0{,}12\ Na_2 O)$$

Vernice stannifera (per mascherare le paste colorate)

$$2.58\ Si\ O_2 + \left\{ \begin{matrix} 0{,}31\ Sn\ O_2 & + (0{,}59\ P6\ O + 0{,}28\ Na_2\ O \\ 0{,}14\ Al_2\ O_3 & + 0{,}13\ Ca\ O) \end{matrix} \right.$$

In quest'ultima l'ossido di stagno vi esiste non combinato e soltanto diffuso per indurre la opacità.

(2) Qui si dà la indicazione bibliografica solo di quelle fabbriche, che non si fecero oggetto di speciale notizia. Casati, *Notices sur les faiences de Deruta,* Perugia 1878. Nel Museo industriale di Berlino, esiste un quadro di maiolica composto da sei mattonelle, raffigurante la Madonna trafitta dalle sette spade e circondata da medaglioni rappresentanti i sette dolori. Secondo O. von Falhe, questo quadro sarebbe il più antico dipinto in maiolica di data certa, fatta eccezione dei pochi lavori di questo genere dovuto a Luca Della Robbia, gruppo a sè che non esercitò influenza sulla pittura in maiolica propriamente detta. La data del quadro di Berlino è rivelata dall'arme papale di Pio II e da quella di Federigo III. Lo che circoscrive l'opera di cui si tratta fra gli anni 1458 e 1464. Cfr. Falhe, *Eine Majolicamalerei des Quattrocento* in *Zeit. für bild. Kunst*, 1894.

(3) Drake, *Notes on venetian ceramics*, Londra 1868. Urbani de Gheltof, *Studi intorno alla ceramica veneziana*, Venezia 1876. Dello stesso: *Una fabbrica di porcellana a Venezia nel* 1470 in *Bull. delle arti*, ecc. Dicembre 1877 e ancora Urbani de Gheltof, *La ceramica nel Veneto,* Venezia 1885.

(4) Urbani de Gheltof, *La Ceramica a Padova*, Padova 1888 e dello stesso, *Gli Artisti del Rinascimento nel Vescovado di Padova,* Padova 1883.

---

(1) Per le fabbriche di Bologna, v. il lavoro del Malagola, *Mem. st. sulle maîoliche di Faenza*, Bologna 1880, pagg. 435-48, 308-43.

(2) Per le fabbriche di Lodi, v. p. es. Corona, *La Ceramica*, cit.

(3) Per le fabbriche di Mantova v. le ricerche del Campori cit. ed il Bertolotti, *Figuli fonditori e scultori in relazione colla Corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII,* Milano 1890. Cfr. anche Portioli, *Le Corporazioni artiere* ove si legge che Mantova aveva una fornace per vetri e maioliche fino dal XIV secolo.

(4) Per le fabbriche di Città di Castello, v. il Piccolpasso, op. cit. e Magherini Graziani, *L'Arte a Città di Castello*, Città di Castello 1897.

(5) Per le fabbriche di Modena, v. Piccolpasso, cit. e Campori cit.

(6) Toti, *Bernardino Pepi, ossia l'arte ceramica restaurata in Siena* nel periodico *Gli Studi*, a. IV, vol. II, 188, 216.

(7) Per le fabbriche di Genova, v. Piccolpasso cit. e Belgrano cit. nonchè Vignola, *Sulle maioliche e porcellane del Piemonte*, Torino 1878. Alizeri, *Notizie dei professori del Disegno*, Genova 1880 e Torteroli, *Ragionamento intorno alla maiolica savonese.* Savona, in Liguria, è un luogo della ceramica fino da tempi remoti; gli scrittori latini fan quivi menzione del *vicus figulorum* e anche oggi s' accenna al luogo in quel suburbano che s'intitola delle Fornaci « La Liguria poi tutta quanta come già Roma dalla Campania traeva di colà le stoviglie come tuttora si fa pel volgo; e soggiungono le patrie memorie che già innanzi al decimo terzo secolo la Provenza, la Sardegna e la Corsicanon si volgevano ad altre officine ». Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, vol 2, p. 254.

(8) Marcoaldi, *Delle fabbriche di terraglie e maioliche di Fabriano* nelle *Istorie* del Vanzolini.

(9) Bernabei, *Dell'arte ceramica in Roma*, Roma 1881.

(10) Filangieri, *Docum.* cit. e *Il Museo artistico industriale,* ecc. Napoli 1881. La questione sopra la esistenza di fabbriche ceramiche a Napoli nell'epoca ora interessata, è controversa: Cfr. *Napoli Nobilissima,* maggio 1901. *Una fabbrica di maioliche nel XVI secolo.* Su Palermo mancano le notizie benchè non possa escludersi che a metà del XVI secolo ivi si accendessero forni di maioliche, esistendo un Giambattista Brama il quale nel 1546 recavasi a lavorare maioliche a Faenza. Il Garnier non conosce che un vaso da farmacia fatto *in Palermo* nel 1606, *Dictionn.* cit., p. 151.

mia Tavola L *(a))* spiega il carattere; vide il cosiddetto « berrettino » (1) particolarmente a Faenza azzurro basso su azzurro forte o viceversa, talora lumeggiato di bianco, come nel mio modello *(b)*; vide il genere « alla porcellana » *(d)* e le fabbriche e i Maestri vollero le loro marche di cui raccolsi qualche saggio. Chè le fabbriche nostre vantano dei ceramisti di chiarissima fama. Si erge superbo sul suo piedestallo M.° Giorgio Andreoli († circa 1553), di Intra (Pallanza) che nel 1498 con Salimbene e Giovanni suo fratello, chiese al duca d'Urbino la cittadinanza di Gubbio e le maioliche di Gubbio onorò coi suoi lucidi o riverberi, i quali imprimono alle terre un fàscino di divina bellezza. Mastro Giorgio, non scultore o pittore di maioliche, fu eminente lucidatore (2); e possedette, come nessuno più di lui, il mistero dei riflessi metallici che ha tanta parte nelle maioliche. La sua operosità fu umile sino al 1518, toccò altezze felici sino al 1536 e in quest'anno, avanti nell'età, Mastro Giorgio si divise dal figlio Vincenzo († 1573) il quale continuò l'arte paterna standone lungi. Al periodo migliore appartiene un piatto nel Museo Artistico Industriale di Roma a riflessi metallici, collo stemma del cardinale Antonio Ciocchi del Monte. Fra gli ornamenti del labbro, esso contiene la data 1527 e le parole S. P. Q. R.; al rovescio leggesi la data 1527 e il nome *M.° G.° daugubio,* M.° Giorgio Andreoli.

Il Nostro insomma primeggia nella ceramica nazionale e la sua celebrità d'oggi corrisponde al nome che Mastro Giorgio godette da vivo: infatti dei Maestri insigni, come Francesco Xanto Avelli di Rovigo detto M.° Rovigo († 1545) che il pennello applicò alle stoviglie traendo motivi spesso da Raffaello, mandavano a Gubbio le maioliche a ricevere da Mastro Giorgio gli insuperabili riverberi di oro, rubino, madre-

(1) Lo smalto turchino si chiama comunemente « berrettino », lo smalto bianco « marzacotto »; la pittura a muffola (forse non è superfluo rammentare tuttociò) è diversa da quella detta a gran fuoco e si fa sullo smalto cotto. Questa pittura è nemica delle temperature alte che la danneggiano e non resiste al continuo sfregamento.

(2) Mazzatinti in *Rass. bibl. dell'arte ital.*, 1898, fasc. II, III, IV: quivi si trovano i materiali alla biografia di Mastro Giorgio, e la di lui bibliografia si legge nel Numero Unico « *Per Mastro Giorgio* ». Gubbio 1898. Chè quest'anno onorò di feste il quarto centenario dell'insigne Maestro d'Intra, non di Pavia come si disse, e si impressero varie memorie. V. soprattutto gli articoli del Mazzatinti comparsi in *Rivista d'Italia,* 1898 fasc. V. *Mastro G. Andreoli.* Gli Engubini raccolsero come in un Archivio, l'opera di Mastro Giorgio, continuata dai figli, in fotografie, acquerelli, a dimostrazione delle molte maioliche da lui riverberate, oggi vanto di Musei dell'Italia e dell'Estero. Il Garnier nel suo *Dictionn. de la Cèramique* cit. riassume la vita dell'officina di Gubbio nell'Andreoli, ma ripete i vecchi errori sopra di lui diffusi dal Marchese Ranghiasci-Brancaleoni, *Di Mastro Giorgio da Gubbio*, ecc. Pesaro 1857.

perla d'un verde imprecisabile (1). E Orazio Fontana (fior. nel 1560), sommo onore della stessa fabbrica d'Urbino, decoratore di grottesche su fondo bianco, fra i pittori di maioliche a molti superiore, anche lui chiedeva a Mastro Giorgio i suoi riverberi. E

Fig. 147. — *Gubbio:* Marca di M.° Giorgio Andreoli.

fuori d'Urbino, giungevano a Gubbio le maioliche di Faenza specialmente quelle di Baldasarre Manara (fiorito nel 1536 [2]) e quelle di Casteldurante che Mastro Giorgio riverberava insuperabilmente. In un tempo (1525) Mastro Giorgio formò società con un pittore durantino, Giovanni Luca (fior. nel 1525) per la fabbricazione di maioliche che questi avrebbe dipinto e Mastro Giorgio riverberato. E tutti ammettono che Gubbio ricevette supremo onore dal nostro Maestro, il quale attesta che l'attività ceramica va suddivisa; poichè talora si trattò di modellare non di pitturare e tuttociò non può confondersi col riverberare.

Al nome dei Maestri Avelli, Fontana (i Fontana constituirono una famiglia di valorosi ceramisti di casato, pare, Pellipario e F. sarebbe soprannome: Orazio

(1) M.° Giorgio usò parecchi modi e ghiribizzi a distinguere le sue ceramiche: il Genolini, op. cit., Tav. VIII, IX, X, ne raccolse una cinquantina; io ne dò nella Tav. L, dove si veggono le marche di altri Maestri ceramici Orazio Fontana, M.° Francesco Xanto Avelli: e a parte (fig. 147) ricopio il distintivo di M.° Giorgio piu ghiribizzoso e artistico a me noto, con due cornucopie più tenui di tinta del nome e luogo. Il Genolini (Tav. IX, n. 139) offre, sotto la data del 1520, la marca di M.° Giorgio unita a quella di M.° Francesco Xanto; e poi, dà le marche di Vincenzo e Salimbene Andreoli (Tav. X, dal 151 al 160) e d'un M.° Gilèo di Gubbio. L'uso di adoperare varie marche da uno stesso ceramista appartiene ad ogni epoca.

(2) Argnani, *Il Rinascimento delle Ceramiche maiolicate in Faenza*, Faenza 1898, p. 64 con un volume di bellissime tavole a colori.

si distinse molto sopra gli altri [1]), il Manara aggiunge quello di altri Maestri i quali in misura diversa sostennero le sorti della ceramica cinquecentesca. Tale Antonio Fattorini (fior. nella seconda metà del XVI secolo) addetto a Cafaggiolo e Francesco Durantino (fior. nel 1543) addetto a Casteldurante, non accennando il Cavalier Piccolpasso che nel 1548 scrisse il noto trattato *Li tre Libri dell'Arte del Vasaio,* il cui ms. appartiene al Museo di Kensington. Ed ecco Gironimo Vasaro (fior. nel 1542) addetto a Pesaro (sovente le stoviglie non recano il nome dell'Autore o portano il nome unito alla data o la marca che equivale al segno della fabbrica o ad una firma), Guido Durantino (fior. nel 1585) ceramista molto reputato addetto ad Urbino come i famosi Garducci (XV secolo), Francesco da Urbino o « Urbani » (fior. nel 1537) addetto a Deruta come un Monaco « el Frate » (fioriva nel 1543 e così firmava) ceramista urbinate frequente nelle stoviglie di Deruta, le quali si animano con altri maiolicari notevoli. Cito Sebastiano Marforio († 1540) Giorgio Picchi, addetto alla fabbrica del Marforio con Luca e Angelo suoi figliuoli, Cecco o Francesco di Pier del Vasaio (fior. nel 1545) che trasportò, sembra, l'arte sua a Venezia, Guido Bernacchia (fior. nel 1540) pittore di maioliche, Alberto Catani di Lodi, Guido d'Urbino, pittore d'un piatto grandissimo e bellissimo al Louvre che firmò e datò (1550), Girolamo Urbinate pittore non meno valoroso del precedente (fior. nel 1583), un G. I. O., faentino, pittore di un mirabile ciclo di stoviglie nel Museo Civico di Venezia (fine del XV secolo). Nè taccio di altri Maestri italiani che allettati dal guadagno spatriarono; dico i faentini Domenico Tardessiri e Giuliano Gambini, i quali si stabilirono a Lione (1574) non escludendo Scipione Gambini stabilitosi a Nevers.

Fra i contributori all'arte ceramica si mise Raffaello, chiamato « boccalaio d'Urbino » dal Malagola il quale se n'ebbe a pentire; si mise Giulio Romano che alla maiolica ferrarese avrebbe disegnato piatti e vasi come constatò il Campori in un Inventario d'oggetti del 1665; e si mise Marcantonio Raimondi che studiò oreficeria, fu incisore altissimo e diè modelli alla ceramica, come attesta una coppa nel Museo di Pesaro stupendamente riverberata da Mastro Giorgio. Le sue incisioni di cose raffaellesche, servirono inoltre di tramite fra Raffaello e il pennello del ceramista soprattutto a Casteldurante.

A proposito d'incisioni il Mantegna incisore guidò talvolta il ceramista persino il modellatore di terrecotte; e se ne ha una prova a Bologna. Il ceramista avrebbe tradotto anche i disegni di Melozzo da Forlì, dell'opulento Luca Signorelli, dell'orafo pittore Francesco Francia e dei Dossi pittori, in modelli ceramici a Ferrara. La ceramica copiò anche i bronzi; viene attestato da un piatto nel Museo di Pesaro, fabbrica eugubina, che riproduce una medaglia di Sperandio (1); e si trova frequentemente riprodotta sulle stoviglie, provenienti da Gubbio, una placchetta conosciutissima della scuola di Padova, rappresentante la Madonna col bambino e due candelabri.

Con queste ed altre fonti la ceramica nazionale si potè largamente nutrire; difatti su tale cammino trovò la sua vita e le fabbriche di Urbino, Faenza, Casteldurante, Deruta ornarono prodigalmente vasi, piatti, boccàli di grottesche, teste umane, animali, satirelli, nereidi, sfingi, fiori, fronde, trofei, onde l'arte dei decoratori che colorì pareti e vôlte, sussidiò la ceramica in misura eccezionale (2).

Le grottesche formavano il compimento decorativo alle scene figurative.

Si disse che il Rinascimento abbonda di imagini latine mitologiche o storiche, e la ceramica è il campo sopra il quale meglio si condussero queste imagini. Perciò le nostre stoviglie parlano alto alla mente: ora è Giove che ispira il pittore, ora il trionfo di Sileno, o Orfeo ed Euridice, o la contesa di Aiace con Ulisse, o Apollo, o Nettuno, o Pelèo con Teti, o Leda col Cigno, o Orfeo con Caronte, o Diana con Endimione, o Saturno, o Ganimede, o Narciso. Non accenno i temi profani: Romolo e Remo, Lucrezia, Collatino, Appio Claudio; neanche i sacri: la Vergine col Bambino, la Vergine in gloria, Gesù nel sepolcro, S. Francesco, S. Sebastiano; nemmeno i fantastici che condussero a composizioni, come la fontana d'amore, il trionfo del tempo, l'esaltazione della gloria. E accenno infine i ritratti, principesse e principi, i quali, come in storica iconografia, sfilano in busti dipinti, su piatti e vasi del Cinquecento. Similmente d'altri soggetti mi taccio, perchè il lettore ne ha qui più che non sia necessario a constatare la ricchezza di

(1) Guido vasaro da Casteldurante (fior. nel 1628) fu avo dei due celebri maiolicari, Orazio e Flaminio Fontana; ciò apparisce chiaramente da una nota dello Scatassa.

(1) Molinier, *Maioliques italiennes,* pp. 94, 95.

(2) Il Museo di Kensington conserva, fra i suoi cimeli, un piatto di Cafaggiolo con su lo studio di un pittore maiolicaro (XVI sec.). Lo riprodussi nel mio *Manuale d'Industrie Artistiche,* I ed., vol. II, fig. 19.

pensiero della ceramica nostra. Ma non era tutto questo pensiero dei ceramisti i quali, ecletticamente, attingevano, qua e là, simili ai pittori ellenistici.

Lungi da me l'idea di tessere, sia pure a sommi capi, la storia delle fabbriche di ceramica italiana; altri autori ciò fecero (1), nè al mio libro questo si richiede; si richiedono, tuttavia, delle notizie sopra le maggiori officine. Firenze, stimola la nostra attenzione. Culla alla dinastia Robbiana, è luogo di origine a varie fabbriche ceramiche specie nelle vicinanze: Montelupo, Impruneta (2), S. Miniatello, i cui ricordi scritti risalgono, annunciai, alla metà del Trecento e soprattutto Cafaggiolo.

Prima ecco complessivamente l'opera di piatti e vasellami dei Della Robbia a parte gli stemmi, i soffitti, i pavimenti, le piccole lapidi di cui discorro più qua che risalgono, starei per dire, a più alto grado dei lavori di vasaio e orciolaio: e non ricordando il Filarete che insegna aver Luca Della Robbia condotto per lo studio di Cosimo il vecchio, delle terraglie « degnissime » e « el pavimento de la gran logia » al Vaticano, metto in vivo risalto un bel vaso ansato del Museo d'Arte applicata di Berlino, un piatto ovale e i piatti, calendario parlante al Kensington, e altre simili cose che veggonsi al Louvre, considerando che le grandi composizioni robbiane tavole d'altare, lunette, lavabi, offrono elementi allo studio dei Della Robbia vasai. Se ne daranno le prove. Intanto raccogliesi, esempio complessivo e singolare sull'arte di Giovanni della Robbia, Maestro di piatti vasellami e pavimenti, il lavabo del 1497 nella sagrestia di S. Maria Novella a Firenze: esso contiene dei leggiadrissimi vasi, la sua grande lunetta invetriata ha l'aria della composizione d'un piatto meraviioso, e l'esempio di pavimentare sta nelle mattonelle usate da Giovanni dietro il piede del lavabo fiorentino (3). Sono formelline giallo canario con una rosetta bianca su campo viola e delle mezze foglie in ogni lato di mattonella, così che il fondo dorato del pavimento sembra ridere in una ampia retatura verdissima.

La fabbrica di Cafaggiolo sulla via tra Firenze e Bologna, celebre fabbrica, onora l'iniziativa medicea alla quale essa dovette l'esser suo e la ceramica fiorentina la sua propria bellezza. Intorno la sua esistenza sorsero dispute vivaci. Molti anni sono il prof. Malagola in un lavoro riguardante le maioliche di Faenza (1), nega la esistenza di cotal fabbrica e i lavori assegnati a Cafaggiolo li dà ad una Casa Fagioli a Faenza. L'opinione non trovò sostenitori; il Genolini (2) fra gli altri protestò e vi furono repliche e contro repliche, ma la fabbrica di Cafaggiolo si considerò lo stesso un'esistenza reale. La questione parve cadère per sempre. Sennonchè l'Argnani (3) fe' sue le idee del prof. Malagola, onde il combattimento si riaccese. Cosa diceva in sostanza l'A.? Che in Faenza esisteva una famiglia Fagioli; che un Fagioli, *Guido Faxolus*, lavorava nel *1550 ad exercitium figuli de terra super rotam;* che a Faenza si rinvennero alcuni frammenti di piatti con un P a rovescio, tagliato nella gamba, ed alcuni frammenti di maioliche trovati a Faenza sono eguali ad altri trovati a Cafaggiolo. Il Rossi si oppose con ragioni (4) che sfatarono le idee sopra la inesistenza della fabbrica di Cafaggiolo; e Gaetano Milanesi raccolse documenti importanti prima che il Guasti pubblicasse un volume definitivo il quale squarcia ogni nube e dimostra la reale esistenza della nostra fabbrica (5). Così esistette ca' Fagioli a Faenza e Cafaggiolo fabbrica di ceramica toscana.

---

(1) Corona, *La Ceramica* cit., Dello stess. *Italia ceramica,* Milano 1881, meglio, Urbani de Gheltof in *Catalogo dell'Arte Ceramica* ecc. Roma 1889. Garnier. *Dictionn. de la Céramique,* e Genolini cit. La letteratura di questo soggetto è ricchissima, cfr. ivi la pag. 160 n. 2.

(2) A Montelupo (Toscana) ove oggi si fabbricano materiali da costruzione, orci e stoviglie d'uso comune, fiori un tempo l'industria artistica delle terrecotte. Gli stovigliai di questo luogo, ebbero fama di abilissimi; da qui, alcuni si recarono ad esercitare la propria industria a Firenze e altri andarono a Cafaggiolo. Erano celebri i boccali e certi piatti d'uso comune, con singolari figure colorite che venivano prodotti in gran copia nelle fornaci di Montelupo. Veda nell'*Annuario dei Musei Prussiani,* XIX, fasc. IV, p. 206. Bode, *Antiche, maioliche fiorentine.* Tav: LI. In Toscana un paese, l'Impruneta, ricorda un po' Albissola per ciò che tutte le strade e le piazze sono coperte di terrecotte, vasi, stoviglie d'ogni genere. Anche all'Impruneta tale industria ha origine lontana: un documento dei primi del XIV secolo ne attesta la esistenza. Famosa la fiera dell'Impruneta a molti nota grazie alle superbe stampe di Jacopo Callot.

(3) *Illustratore Fiorentino,* 1908, p. 141 e seg.

(1) Malagola, *Mem. storiche sulle maioliche di Faenza,* Bologna 1880.

(2) *Ceramiche del Rinascimento,* p. 9.

(3) *Ceramiche e Maioliche faentine,* appunti storici, Faenza 1889.

(4) *Arte e Storia,* 1890, p. 15 in cfr. con *Arte e Storia,* p. 121.

(5) L'Argnani in *Ceramiche e Maioliche arcaiche faentine,* p. 32 rispose vivamente al Guasti a proposito della negata e poi ammessa esistenza della fabbrica di Cafaggiolo e si dolse molto della maniera acre dell'attacco nel vol. *Cafaggiolo e di altre fabbriche di Ceramica in Toscana* secondo studi e documenti raccolti da G. Milanesi, Firenze, 1902. L'Argnani difende sè stesso e il Malagola nella questione della negata esistenza della fabbrica di Cafaggiolo. Ed osservando che venne circondata dal silenzio da tutti gli scrittori di belle arti in Toscana, esclama: « se questa fabbrica è passata per tanti secoli sotto silenzio, non eravamo noi in diritto di crederla non mai esistita ed anzi reputarla parto di fantasia alterata o mal disposta a favore delle fabbriche e delle maioliche antiche faentine? O almeno non eravamo noi in diritto, se realmente esistita, di considerarla di poco conto e di nessun valore artistico, quando il Vasari, poi, nella vita di Battista Franco, parlando dell'arte del maiolicaro, rammenta esclusivamente Faenza e Casteldurante, siccome le più distinte in cotal arte per tutt'Italia? » (p. 28). Combinazione, soggiunge l'A., i documenti rivelarono parecchi ceramisti nella famiglia Fagioli faentina; inoltre, nel dialetto faentino, esiste l'apocope di Ca' per casa, da ciò Ca' Fagioli creduta e sostituita alla fabbrica di Cafaggiolo. In breve l'Argnani e il Malagola riconoscono di avere errato, ma si dolgono che il Guasti li abbia du-

Pertanto da Cafaggiolo non si ebbero, generalmente parlando, i migliori prodotti ceramici d'Italia, ma da Faenza. Qui, a ripigliare il filo della ceramica pisana (1), ricordo che Pisa nel XVI secolo, fu centro di esportazione nella Spagna a faentine italiche e possedette fabbriche non gloriose infeudate a Urbino. Faenza produsse dunque le stoviglie verniciate collo stagno, le più celebri d'Italia, possedette il più grande emporio di fabbricazione che imaginar si possa, uno dei più antichi d'Italia, ed appagò le richieste che ininterrottamente giungevano alle fabbriche faentine dall'Italia e dall'Estero. Solo la fama dei vasi fittili corallini di Arezzo, a senso dell'Argnani, può valere la gloria delle fabbriche di Faenza (2), le quali crearono il nome alla ceramica italiana, il nome di faentine o *faïences*. Nè ciò è poco esatto. Anche l'influenza dei ceramisti faentini, fu estesa e profonda. Venezia, la città del fasto, accordò la libera importazione, nel 1503, alle stoviglie di Faenza, vietando la importazione alle altre fabbriche; e i ceramisti faentini abbandonavano la propria città per farsi iniziatori o cooperatori di officine fuor da Faenza: Venezia, Padova, Ferrara, Mantova, Lione, Nevers lo attestano irrefutabilmente.

Venne in parte accennato, e qui si ricorda, che Padova, nella seconda metà del XV secolo, vide la sua ceramica importata da maiolicari faentini « i quali, forse, essendosi recati prima a Venezia, dovettero poscia trasferirsi in quella città, perchè più ricca di terra da stoviglie (3) ».

Sull'origine delle stoviglie faentine e delle fabbriche di Faenza mancano documenti certi, ma si è certissimi che la seconda metà del XV secolo ebbe le faentine a notevol grado di perfezione. Si esclude una vecchia ipotesi che in Faenza fossero aperte varie fabbriche di maiolica nel XIII e XIV secolo; e questo sussidia quanto fu accennato (4); inoltre si fa onore a Faenza di avere usato i lustri metallici prima di Mastro Giorgio e dopo i maiolicari arabo-siculi; e questo non è tenue vanto.

Si apersero varie fabbriche a Faenza; una molto ragguardevole si intitolò alla « Caxa Pirota » e si disse « Ca' Pirota; altre si dissero « Ca' Fagioli » dei Bitini o Bettini (famosa questa per un pavimento a S. Petronio a Bologna) dei Corona, decoro tutte alla nostra arte fin sullo scorcio del XVI secolo.

Fra i prodotti più belli di Faenza avvi il ciclo notato di stoviglie nel Museo Civico a Venezia d'un pittore che firma: G. I. O. e la data 1482, il cui disegno si suppone (registro la notizia con riserva) di Francesco Francia.

Dopo Faenza, Urbino.

I prodotti ceramici d'Urbino, come quelli di Pesaro, amano i toni vibrati nelle scene figurative, largheggiando in lembi di cielo azzurro, in verdi freschi, primaverili, negli alberi e nei tappeti del terreno, con note calde giallo-auree negli abiti e nelle carni d'imagini nude.

Ad Urbino lavorarono nel XV secolo i famosi Garducci, famiglia di figuli valorosi: Domenico padre, Giovanni e Francesco figli, nel 1491 eseguirono un pavimento a Padova e vissero all'istessa epoca di quel Francesco Xanto Avelli da Rovigo stato nominato (fior. nel 1530-40) il quale in Italia è uno dei principali pittori di maiolica, copista libero di scene raffaellesche gloria alla ceramica urbinate. La quale vanta Guido Durantino o Fontana ed Orazio Fontana figlio di Guido, che possedette una fabbrica dove Orazio lavorò fino al 1565. Qualche po' avanti si indica la importanza, ad Urbino, di Federigo Brandani (fior. nel 1538) figulo stimato, scolare di Giovanni Maria Mariani, ma la luce non ravviva molto oggi la sua memoria.

Ricchissima di Maestri insigni la ceramica d'Urbino emerge; e benchè ivi esistessero e operassero nobilmente delle fabbriche alla fine del XV secolo, soltanto nel secondo quarto del XVI secolo, sotto la protezione di Guidobaldo II, esse toccarono le vette della perfezione. Quindi, colle faentine, le nostre stoviglie sono le più preziose d'Italia (1).

Vorrei dir qualcosa su Pesaro, Casteldurante, Gubbio, Deruta, Ferrara; la via è lunga. Pesaro vanta alte tradizioni: vi nacque il Passeri che raccolse delle preziose informazioni sopra l'arte della ceramica locale.

ramente trattati; la qual cosa non avrebbe fatto il Milanesi raccoglitore del materiale storico pubblicato dal Guasti. Non ammette pertanto l'A. che la fabbrica di Cafaggiolo venga magnificata prima fra le primissime così d'antichità come di valore artistico, e esalta le fabbriche faentine al conspetto di quelle cafaggiolesi, ossia dell'unica fabbrica di Cafaggiolo la quale ebbe la vita d'un secolo. Cfr.: anche Funghini, *Osservazioni e Rilievi sulle antiche fabbriche di Maiolica di Cafaggiolo del Mugello in Toscana e su quelle di Faenza:* risposta al prof. Fed. Argnani, Arezzo 1891. Dello stesso cfr. *Arte* e *Storia*, 1885, p. 298 e seg.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, p. 468.

(2) Argnani, op. cit., p. 10 in cfr. con Malagola, op. cit., p. 426.

(3) Urbani de Gheltof, op. cit., p. 69.

(4) Nel 1887 si tenne a Faenza una esposizione industriale, provinciale, in cui emergevano i prodotti ceramici delle varie fabbriche ocali. Vi si tenne un'esposizione simile nel 1908.

(1) Pungileoni, *Istorie* del Vanzolini, vol. I, p. 104. Cfr. *Nomi e notizie di vasai che lavorarono in Urbino nel secolo XV e XVI* in *Rass. bibliografica dell'arte italiana*, 1904, p. 25 e seg.

Nell'epoca anteriore alla presente scarseggiano i documenti, ma la nostra arte fu molto sostenuta a Pesaro ove nel 1486, un editto inibiva l'importazione di vasi ceramici fabbricati fuor dalla città: la prima maiolica conosciuta col nome di Pesaro, sale all'anno 1541, ma deve ammettersi tuttavia che, assai avanti, i maiolicari pesaresi lavorassero alla bellezza della nostra industria (1).

A Casteldurante (Urbania) il XIV secolo ha dei ricordi e il Raffaelli, storico delle ceramiche durantine, assevera che nel 1490 ivi fumavano i forni di varie fabbriche, non si sa se di maiolica o di un prodotto inferiore. Una coppa a Sèvres datata 1508, indicata dal Genolini e da altri, non dal Garnier (cosa strana il Garnier, conservatore del Museo di Sèvres si tace sopra la coppa e dà il titolo d'una stoviglia durantina colla data 1555 [2]), parla alto delle nostre maioliche a' primi del XVI sec. Ciò si accorda coll'invito al maiolicaro Guido Savino e figli suoi della città d'Anversa desiosa di forni durantini.

Potrei esimermi dall'andar oltre, avendo accennato le fabbriche principali, se non vi fosse Gubbio e Deruta e, nell'Umbria, persino Spello che possedette una fabbrica cinquecentesca di maioliche ricordata dal Piccolpasso ed oscurata d'incertezze.

Gubbio che vide un collegio di vasai nel secolo XIV, ha la propria storia ceramica quasi riassunta in quella di M.° Giorgio Andreoli; e Deruta va alta nel tempo, coi suoi figuli. Nel 1461 Antonio di Duccio vi fondò pare una fabbrica, e nel 1501 questa borgata, presso Perugia, vide i suoi forni accesi alla ceramica propria: la produzione di Deruta è pertanto una di quelle che più visse essendo ancora in essere — povera esistenza allora! — nel 1771 (3).

Nell'Esposizione d'Arte Antica Umbra a Perugia, (1907) Deruta era rappresentata con nobiltà; e la Collezione Magnini, quivi emergeva in coppe, vasi, vassoi cinquecenteschi. Un gran piatto, metà del XVI secolo, sopra ogni altro attirava per la sua scena curiosa: un asino ritto in cattedra tiene colla gamba davanti la catinella colma d'acqua insaponata, davanti un uomo lava la testa al superbo « dottore ». Il commento scritto ai lati della cattedra Chi lava il capo all'asino, colla data 1556 illustra, suscitando il riso, la scena che nella vita si ripete sovente senza l'asino vero e senza la cattedra.

Ferrara richiama le luminose prove di Faenza: non dico di Venezia che ebbe botteghe maiolicarie nel XVI secolo: « botega de Maistro Ciaco da Pesaro a santo Barnaba » (1542) e maioliche fatte « in chastello » non così importanti da pigliar posto accanto ai forni di prim'ordine, ma tali da richiamar l'attenzione sopra questo soggetto. Chè nel secolo XV Venezia avrebbe veduto botteghe di lavori sullo stile robbiano, nel 1470 un Antonio alchimista, sarebbe riuscito a fabbricare la porcellana perfettamente (1), e sta di fatto che nei primi del secolo successivo, si raccolsero notizie liete su la ceramica veneziana. Nel 1518 Isabella Gonzaga si rivolgeva a Venezia per certe « piadenelle » che, ricevutele, dichiarò « benissimo lavorate »; così Alfonso d'Este, scriveva da Ferrara al Tiziano, nel 1520, per alcuni vasi di maiolica che forse il Tiziano stesso disegnò (2). A Venezia lavorarono peraltro molti artisti di fuori: Matteo di Alvise faentino, Vincenzo Gabellotto, Giammaria da Faenza, Girardo Fontana da Urbino, Baldassarre dei Baldassini e Ciacco da Pesaro. Ciò si indica a lumeggiare cotal punto di attività di arte industriale.

Il Campori (3) indica la esistenza d'una fabbrica ferrarese alla fine del XV secolo, ed assicura che nel 1490, Ferrara ebbe l'arte della « vera maiolica » per le cure di fra' Melchiorre da Faenza (fior. nel 1490-1514): contemporaneamente l'arte era esercitata da un Ottavio o Ottaviano (fior. nel 1493), poscia da un Antonio ambo faentini. Il Campori stesso, messa in evidenza la derivazione faentina delle maioliche ferraresi, distingue col nome di « faentino » il periodo della fabbricazione maiolicaria ferrarese il quale corre dal 1490 al 1506, facendolo proseguire dal 1522 a tutto il 1534. Da ciò risulta (nè il fatto si vela d'incertezza) che Ferrara non visse, nella nostra industria, di forza propria; e frate Melchiorre, capo d'un gruppo d'artisti come Giovanni da Modena (1501-1506), Cristoforo da Modena (1505-14), Domenico di Paris disegnatore patavino, raccolse onori nella nostra

(1) Op. cit., in *Le Marche*, 1902, fasc. III. Lo Scatassa sotto il titolo *Per la storia delle Arti minori* pubblica vari documenti su Nani d'Antonio da Fano vasaro (dal 1149 al 1475) e su Matteo di Pesaro vasaro (1450).

(2) Raffaelli, *Mem. ist. delle maioliche lavorate in Casteldurante*. Nel Vanzolini, Istorie cit., vol. I, p. 117.

(3) A Deruta havvi un Museo artistico-industriale con molte belle maioliche; e nel Museo di Bettona (Urbino) si vedono delle mattonelle di Deruta colla data (XVI secolo e XVII). V. Magnini, *Un pavimento di maiolica derutese del secolo XVI* in *Arte*, fasc. III, 1907.

(1) Urbani, *Una fabbrica di porcellana a Venezia nel* 1470 (in *Boll. di Arti, Industrie e Curiosità veneziane*, dic. 1877).

(2) Campori, *Notizie st. ed art. della maiolica e della porcellana di Ferrara*, Modena 1871, p. 33.

(3) *Notizie st. e art. della maiolica e della porcellana di Ferrara* ecc., Pesaro 1879 e *Gazette des Beaux Arts*, 1864.

arte. La quale nel 1522, anno in cui la ceramica locale riprese vigore, dopo un abbandono di alcuni anni (allora la corte Estense adoperava vasellami forestieri) ebbe un altro faentino Antonio da Faenza che coi figli Antonio e Camillo, lavorò piatti e vasi a Ferrara, sostituito nel 1528 da un Catto altro faentino. Nè si obblia la mia affermazione che i Dossi, pittori ferraresi valorosi, disegnarono piatti e vasi alle fabbriche di Ferrara.

Nel secolo XVI Genova vide emergere quattro di Pesaro nella sua ceramica: Francesco il maggiore, Gio. Francesco, Tommaso e Bartolomeo. Francesco « de Peizaro » viveva in Genova sin dal 1529; Tommaso di lui figlio « figulus » ne proseguiva l'arte, un Benedetto Scotto d'Albissola dipingeva vasi; Tommaso poneva sue stanze in Siviglia (1) non senza obliare la Liguria, e un Bernardino Serruto con Battista Ghiraldi, albisolesi « el raggiungevano colà », con altri Maestri liguri. Notevole questo ramo d'attività ligure nella ceramica di Spagna, la qual cosa, facendo onore all'Italia, non potrebbesi tacere.

Gio. Francesco da Pesaro fornì stoviglie in copia abbondante al patriziato ligure; e la sua fabbrica collocata oltre la porta chiamata degli Erchi, aveva raccolto molti figuli veneti, toscani, romagnoli. Costui, non contento di questa sua attività in Genova si valse a Lione, ove fece pregiare la ceramica nostra assistito da Cristoforo suo fratello, Francesco Pespigliati senese, Marcantonio da Trivisano (Treviso) e da altri Maestri.

Videro i forni anche Savona e Albissola, città del littorale. nella seconda metà del XVI secolo. Domenico « Courade » o Corradi, come si dice noi che introdusse a Nevers l'arte della « faïence », trasse sua origine ad Albissola; ed a Torino, quest'ultimi anni, scavandosi intorno al Palazzo Madama, si raccolsero saggi di stoviglie smaltate, colorite, decorate, le quali mostrano ciò che prima era pressocchè ignoto, il carattere dell'industria ceramica piemontese dal XVI secolo in avanti (2). Lungi da Torino a Forlì (3), più lungi a Fano (4), il Castellani trovò una famiglia di

(1) Alizeri, *Notizie*, vol. VI, p. 228 e seg.

(2) *Relazione dell'Ufficio regionale pei Monumenti del Piemonte*, Torino 1899, p. 17 e seg.

(3) Nel 1893, a Forlì, nell'antica casa dei Rosetti ora Petrucci, scavandosi il terreno della corte per erigervi un fabbricato, a una certa profondità, si scoperse un deposito di maioliche del secolo XVI composto di boccàli, scodelle, piatti, rifiuti di fornace; si rinvenne pure un boccale colla marca MATIA con lettere gotiche. La più parte dei pezzi appartiene al genere comune e andante, ma ogni pezzo conserva la vivezza dello smalto e dei colori; tuttociò entrò nel Museo Civico e conferma che Forlì ebbe delle fabbriche di ceramica.

(4) Castellani, *L'arte della maiolica a Fano nelle Marche*, 1904.

vasai che alla fine del XV e al principio del secolo successivo, produceva delle « maioliche azzurre più fini di quelle esportate per solito da Faenza »; e Recanati, S. Elpidio a Mare (1), Montesanto o Potenza Picena, che raccolse il robbiano fra' Ambrogio e il fratello fra' Mattia, salutò, nel XVI secolo, molti figuli, onde il Comune concesse dei privilegi a vari d'essi, un Domenico e un Battista Belloni (fior. nel 1548). Una famiglia Galeazzi va nota sotto il nome di Coccioni, dall'arte che a Montesanto esercitava; ed Arcevia ebbe una fabbrica di maioliche di cui la Raccolta del mio amico Anselmi, in questa città, conserva tra altro delle mattonelle col nome di Gesù usate sopra le porte delle case, datate 1548, 50, 55, 60 (2). Tutto ciò richiama ancora il vigile pensiero su un punto capitale della ceramica italiana: il suo estremo sviluppo nei paesi umbri e marchigiani (3). Cotali paesi conobbero perfettamente l'arte robbiana; e mentre in tempi vicini a noi, le maioliche dei della Robbia ivi si limitavano a tre opere cospicue, una lunetta ad Urbino di Luca della Robbia, un altare a Gradara di Andrea della Robbia e un altare ad Arcevia non assegnato al suo legittimo autore Giovanni della Robbia, oggi ognuna delle quattro provincie delle Marche vanta qualche opera robbiana: Ancona, Macerata, Arcevia, Avacelli, Cupramontana, Castelpiano, Genga, Gradara, Jesi, Loreto, Montecassiano, Pesaro, Palazzo d'Arcevia, Serra San Quirico, Urbino offrono una quantità di invetriati, altari e lunette che si dicono robbiani, appartenendo al genere di questo nome. Nè tutte appartengono a membri della famiglia di Luca e Andrea della Robbia.

(1) Raffaelli, *Kerameikelogos: reminiscenze storiche sulle fabbriche di Recanati e di Sant'Elpidio a Mare*, Roma 1889. « Come a Recanati così a Sant'Elpidio a Mare sino dal secolo XV fabbriche di stoviglie per uso domestico e di ornamento esistevano, se non maiolicate e smaltate certo nella loro semplicità e naturalezza, belle ed eleganti... Lo smercio delle terrecotte elpidiesi non era circoscritto al solo paese, ma esse venivano trasportate e negoziate per tutta la Marca. Quest'arte ed industria non andò mai a declinare a Sant'Elpidio. Diverse fabbriche, sieno pure di vasellame rustico, ancora si tengono aperte ». Raffaelli. op. cit., p. 11 e seg.

(2) Una fabbrica di maioliche quasi sconosciuta dalla quale esci del vasellame per usi domestici, esistette a Castelleone di Suasa, presso Arcevia, e fiorì sullo scorcio del secolo XVI, favorita dalla duchessa Livia della Rovere che abitava detto luogo buona parte dell'anno. Il luogo ove sorgeva la fabbrica è denominato « Contrada della Vaseria »; vi furono addetti un Marco Giacometti veneto, un pittore Pietropaolo Morici, e la fabbrica si chiuse nel 1800.

(3) Non appena l'arte delle terracotte invetriate fu conosciuta in Toscana, coi primi saggi di Luca della Robbia, eseguiti per la sagrestia del Duomo di Firenze, nel 1443 e nel 1446, saggi consistenti in due lunette, quest'arte cominciò a diffondersi in Italia e, prima di tutto, nelle Marche colla lunetta esistente sull'arco della porta maggiore di S. Domenico a Urbino. Il Milanesi assegna a quest'opera la data 1449; e quantunque il lavoro sia stato pagato nel 1451, è certo che in quell'anno fu allogato a Luca dai frati di S. Domenico d'Urbino quando, per mezzo dello scultore fiorentino Tommaso di Bartolomeo d.° Masaccio, arricchirono la loro chiesa della bella porta che oggi si ammira.

Pietro Paolo Agabiti di Sassoferrato (1495?†1540 circa) coltivò la pittura e la scultura; nel 1502 già molto stimato, trovavasi fuor di patria; nel 1511 dipingeva in Sassoferrato e nella chiesa parrocchiale del villaggio di Catubaie e nel 1507 era testimone d'uno istromento redatto a Jesi. Tuttociò si riferisce al primo Autore di maioliche nei paesi marchigiani, all'Agabiti, a cui si dànno le più antiche terre della nostra regione, avendo anche uno stile speciale e un'invetriatura meno rilucente di quelle dei monumenti robbiani (1). Nelle Marche, fra' Mattia da Firenze domenicano di S. Marco. forse ove era fra' Ambrogio della Robbia figlio di Andrea ordinato nel 1495, eseguì nel 1527 la parte architettonica d'un grandissimo prospetto d'altare invetriato, nella Collegiata di Montecassiano presso Macerata e M.° Jacopo da Benevento altro plasticatore sconosciuto, fece nel 1522 una bellissima tavola nella Collegiata di Acquapendente, attribuita ai della Robbia i cui invetriati, essendosi diffusi in Italia, specie nelle Marche da Urbino a Pesaro, a Gradara, a Loreto, ad Arcevia, produssero la quantità d'imitatori che andiam conoscendo (2).

Tanta fioritura di fabbriche e tanta abbondanza di Maestri, soliti a impersonarsi con marche e monogrammi (3), non doveva lasciare insensibile l'Estero: io mostrai un ramo robbiano e pesarese trapiantato in Francia ed uno nella Spagna. E la ceramica italiana ebbe influenza sulla francese onde questa, un po', salì a riputazione per merito diretto o indiretto d'italiani. Chè oltre i « Messieurs de la Rubie » la Francia a Lione s'aperse alla nostra arte nobilmente e ad un gruppo di ceramisti italici cinquecenteschi.

Allato dei figuli che a Genova si chiamarono dalla loro città. Pesaro, e da Genova si estesero a Lione, il Rondot (4) offre delle nuove notizie. Ricordate le principali vicende sull'arte del vasaio a Lione, insegna che nei primissimi anni del secolo XVI, alcuni operai di Firenze portarono a Lione un nuovo processo nell'arte di ricuoprire i vasi di terracotta; trattasi dello smalto bianco e trasparente a base di ossido di stagno. Questi operai, Benedetto Angelo, Bastiano d'Antony e un suo fratello, Maestro Giorgio, e Battista di Gregorio, lavorando uniti o separati, diffusero il loro sistema e corressero la forma, il disegno e la pittura la quale, forse, primi applicarono a Lione; onde — virtù d'operai fiorentini! — Lione ebbe una terraglia dipinta. Così il R. attribuisce con riserva a tali ceramisti italiani le mattonelle smaltate a vivi colori, nel pavimento della chiesa di Nôtre Dame de Breu, primo quarto del XVI secolo, di cui restano poche mattonelle al Louvre e al Museo di Lione. Si parla inoltre di un Giovanni Francesco e Bernardo Seita, d'un Cristoforo da Pesaro (fior. nel 1561), d'un Giulio Gambino seguìto da numerosa discendenza. Così a Lione l'arte italiana fu onorata ed accese viepiù lo spirito locale alla ceramica di cui la Francia conobbe le cime. mercè soprattutto Bernardo Palissy (1510†90).

Le maioliche italiane passarono altresì in Ungheria con grande onore del XVI secolo, e vi furono usate anche ad ornare opere architettoniche (1).

I della Robbia — si osservò — non trattarono soltanto l'arte in statue o busti emergenti in ampi bassorilievi su lunette e altari invetriati; essi si allargarono nell'arte industriale in soffitti, piccole lapidi. stemmi ragguardevoli, soprattutto se trattasi di maioliche di Luca, Andrea o Giovanni della Robbia: tale la cupoletta nella Cappella degli Spagnoli a Firenze. Formata da tondi decrescenti dall'alto al basso. ciascuno colla parte di mezzo azzurra, la rosa gialla e una fascia di foglie verdi, trionfante nel mezzo in una corona di foglie e di limoni, è una cupola vaghissima, un po' stonata colla pietra serena della Cappella che eseguì Luca della Robbia dopo il 1470 assistito, credo, dal nipote Andrea. Il lavoro, ad ogni modo, non appartiene a un solo. Un soffitto di Luca esiste a Firenze nella Cappella del Cardinale di Portogallo a S. Miniato con quattro medaglioni, le Virtù,

(1) *Arte e Storia*, Anselmi: *Dell'altare invetriato di Pietro Paolo Agabiti in Jesi*, a. 1886, p. 50 e seg.

(2) Non citai Napoli per quanto producesse maioliche proprie nel secolo XVI; non lo citai perchè l'attuale soggetto ivi appare oscuro per deficenza di documenti. Si considerano tra i più antichi prodotti di ceramica napoletana quelli delle fabbriche cosiddette « al Ponte » che sorgevano presso il Ponte della Maddalena vicino a Napoli, di cui il Museo Filangieri offre qualche esempio. Si parla indi d'un Diomede Pieri fiorentino maiolicaro a Napoli nel 1568, d'un M.° Andrea Cacace, d'un M.° Jacopo de Vincenzo, d'un M.° Cesare Camaso. Ma sopra le maioliche napoletane cinquecentesche scarseggiano le notizie e mancano i lavori nelle Collezioni. Si tratta per lo più di vasi da farmacia pitturati da un lato soltanto. Ai precedenti aggiungasi un Francesco Brand, Napoli Gesù Nuovo, colla marca B. C. sormontata da corona reale, capo d'una fabbrica Brand che deve aver continuato molto perchè lo stesso nome figura in pezzi secenteschi.

(3) Drury Fortnum, *Maiolica-Mark and Monograms*, Oxford 1896.

(4) *Les potiers de terre italiens à Lyon au seizième siècle*, Lione 1893. Con molte riproduzioni eliografiche. Cfr. pure Gerspach, *Documents sur les anciennes faïenceries françaises et la Manufacture de Sèvres*, Parigi 1892.

(1) Il De Radisics nella *Gazette des Beaux Arts*, Ottobre 1900, p. 265, parlando dell'*Esposizione retrospettiva dell'Ungheria* osserva che fra le opere artistiche che ricevette il suo paese dal Rinascimento italiano, le maioliche tengono un posto notevole e si usarono in Ungheria anche come fregi architettonici. A pag. 267 l'A. pubblica un piatto urbinate colle armi di Mattia Corvino.

ed uno centrale, lo Spirito Santo; una cupoletta s'involta sotto l'atrio esterno del Duomo di Pistoia (1505) lavorata da Andrea, posteriore alla fiorentina di S. Croce, a cassettoni, floreata e colorita parcamente; all'Impruneta — il paese delle stoviglie — la Collegiale s'apre ad un soffitto a cassettoni sopra l'altare della Madonna con de' pini angolari (S. Maria in Pineta; Impruneta voce derivata) opera di Luca; e Venezia vanta, nella Cappella Martini a S. Giobbe, un soffitto che ricorda quello a S. Miniato coi quattro Evangelisti, il quale potrà assegnarsi a Luca della Robbia tanto è plasticamente energico.

I della Robbia curarono molto la produzione di stemmi e piccole lapidi, e la Toscana rigurgita di tali maioliche or solo ornamentali entro ghirlanda policroma, fiori e frutta (specialità robbiana) or a frutta, fiori e figure.

La figura si estese alle lapidi quasi esclusivamente in putti o angeli, a sorreggere una cartella sottostante, un tondo floreato, ornato d'arme come nel Palazzo Pretorio di Pistoia o di S. Giovanni Valdarno: o in angeli a sorreggere una ghirlanda, cornice festosa d'uno stemma come in Vaticano un tondo nell' « appartamento Borgia » (1).

Più luminosa raccolta di stemmi robbiani non può farsi meglio che a Orsammichele in Firenze. Questo nobilissimo edificio che ricevette un tesoro di statuaria quattrocentesca e cinquecentesca dal S. Marco e dal S. Giorgio di Donatello, al S. Matteo del Ghiberti, al Cristo e S. Tommaso del Verrocchio, al S. Giovanni evangelista di Baccio da Montelupo, al S. Luca del Giambologna; questo nobilissimo edificio ricevette da Luca della Robbia un gruppo di stemmi entro ghirlande vivacemente colorite, talora figurate come lo stemma per l'Arte della Seta, squisito, o quello de' Medici in cui una Vergine siede col puttino in piè. Altri stemmi di Luca sono destinati in Orsammichele, all'Arte dei Mercatanti con un giglio fiorito, a quella degli Scarpellini, stemma composto di tondi un po' freddo; nè sono poco geniali due stemmi nel Palazzo Quaratesi ancora di Luca e lo stemma de' Serristori con quello dei Pazzi i quali inalzano il gusto decorativo del Maestro riaffermato signorilmente nell'arme di Renato d'Angiò nel Museo di Kensington. Tutti questi stemmi si assegnano al decennio, dal 1460 al 70, e colle lapidi robbiane diedero origine a una massa d'opere consimili; gran parte meglio volte all'industria che all'arte. Esse infatti, ripetizione d'un vecchio tema di Luca, ornano una quantità di luoghi secondari della Toscana, Montevarchi, Civitella della Chiana (Arezzo), Montepulciano, Poppi, e spesso generano noia più che godimento estetico. Per questo l'arte robbiana divenne un amore degli altruisti: mai si videro tanti furti di terre invetriate quanti se ne contarono ne' mesi che corrono (1905 [1]).

(1) Studiai il soggetto dei « tondi robbiani », *The della Robbias*, in *The American Architect*, 1904, p. 59 e seg.: e illustrai ampiamente, con incisioni, questo studio.

L'impalliata da puerpera è una curiosità che ha l'attrattiva d'un giochetto; era una scodella, detta piadena dai Veneziani e ungaresca dagli Urbinati, accerta il Piccolpasso: si compone della scodella (piadena) e del coperchio (taier) che rovesciato serve da piatto. Così a Venezia (2).

Le impalliate di fina maiolica ricevettero ornati, figure e splendidi riverberi da Maestri insigni, così oggi sono ricercate; ed indipendentemente dalla bellezza degli ornati e delle figure, esse sono curiose nella decomposizione dei propri pezzi e nella ricomposizione loro (fig. 148).

Fig. 148. — Impalliata da puerpera. Dal *Libro del Vasaio* di Cipriano Piccolpasso.

La maiolica ispirò molte forme di vasi, non pochi a balaustro, ma la plastica si piegò dolcemente alla pittura, cercò la sagoma larga e si aprì al pennello generosamente.

I bassorilievi robbiani offrono dei modelli graziosi, taluno elegante come giglio: veda l'Annunciazione di Andrea della Robbia alla Verna (Casentino), o la lunetta di Luca, la Madonna di via dell'Agnolo a Firenze, o l'arme di Renato d'Angiò a Londra. Dovun-

(1) I furti delle opere robbiane non sono stati molto rilevanti; trattasi in gran parte d'opere di tenue valore, persino di falsificazioni moderne. Si esagerò dai giornali. Il Castello medioevale di Civitella della Chiana (Arezzo) pompeggia in stemmi robbiani. Nel 1894 due furono rubati e uno solo potè ricuperarsi; si pensò allora a munire di nuove grappe gli stemmi, specialmente quello del podestà Simone Franceschi prossimo ad uno stato rubato, ma anche questo si involò da mani amiche... dell'arte. Però si riebbe.

(2) Lazari, *Notizia della Raccolta Correr*, Venezia 1859, p. 63.

que, pertanto, si veggono dei vasi nei bassorilievi robbiani, ai pilastrelli che inquadrano le scene (motivo comune al Rinascimento), alle fascie che queste avvolgono principio agli ornati delle sculture nelle composizioni indicate e in altre di Luca o di Andrea, la Madonna della Cintola alla Verna, a Firenze la Vergine degli Architetti nel Museo Nazionale e la Madonna e i Santi nella Cappella dei Medici in S. Croce, o di Giovanni nel vaghissimo lavabo dianzi ricordato nella sacrestia di S. Maria Novella a Firenze. Sennonchè meno occorre interrogare sculture o pitture. Il campo è fioritissimo, e le Collezioni ceramiche offrono tanti vasi quanto ne occorrono ad appagare qualsiasi curiosità.

Il mio repertorio non scarseggia di vasi, grandi e piccoli, rinfrescatoi, mesciacqua, vasi da farmacia (le farmacie antiche si compiacquero di recipienti artistici); taluno dei miei modelli appartiene a fabbrica faentina (tav. LII) ed io offro alcuni soggetti incontestabilmente rimarchevoli. Scelsi in varie Collezioni di cui studiai la varietà: mi pare che siano molto notevoli i modelli del III gruppo nella tavola doppia (tav. LIII) i quali appartengono, come altri miei modelli, all'antica Collezione Castellani.

Alessandro Castellani, figlio del famoso orefice romano, come il padre amò l'arte e gli oggetti di curiosità, possedette a Roma molte opere nel Palazzo Poli, e qui, fra bellezze di Grecia, Etruria, Asia Minore, gioiosamente riunì cose importanti del Medio evo e del Rinascimento italico (1). La Collezione Castellani, una delle più cospicue fra le moderne messe insieme da un privato, conteneva delle superbe ceramiche: da ciò la mia preferenza.

Ivi l'eleganza del vaso lungo, arabescato nella Tavola LIII e nel gruppo anzidetto, siculo e quattrocentesco, sul quale primeggia uno stemma molto minuto nel tema ornamentale, s'impone; e la tinta a riflessi metallici rossi lumeggiata in blu, dà rilievo alla bellezza di questo vaso, che nel mio repertorio si accompagna a un vaso colla pancia sferica, il collo dritto e quattro anse, dalla linea magnifica e dalla tavolozza somigliante quella del vaso precedente. Bizzarro il vaso disegnato nella Collezione Castellani corrispondente alla fig. 149, il boccale di fabbrica faentina a un'ansa, collo trilobato, azzurro e giallo d'ocra, con un asino ritto, sonator di cornamusa, circondato dalla scritta: IO. SONO. LASCIALAMELLA. PER. FARE. LA FESTA. BELLA. È un pezzo umoristico. Chissà quanti consimili pezzi escirono dalla fabbrica del presente boccale! La squisitezza avvolge il vaso soprastante, a balaustro, fabbricato a Deruta, con pancia sferica, largo nel motivo ornamentale a foglie, recante ripetuta la parola ANDREA, a lettere intrecciate, sormontata da corona rosso bruno lumeggiata d'azzurro.

Fig. 149. — *Roma*: Vasi già nella Collezione d'Alessandro Castellani.

(1) *Catalogue des Objets d'Art.... dépendent de la succéssion Alessandro Castellani*, Parigi 1886. La Collezione fu venduta.

Sarebbe lungo il parlare su le ceramiche del Castellani, ormai dissociate da una vendita avvenuta a Roma nel 1884; ma per breve sia la guardata al Catalogo, e i ricordi avvivino la realtà, l'animo resta impressionato da un cumulo di ricchezze.

La stessa Tav. LIII nel I e IV gruppo contiene dei vasi da farmacia; appartengono, eccetto due, a una bella Collezione di dodici vasi posseduta dallo Spedale di S. Gio. Laterano a Roma, trasferita alla Direzione degli Spedali nel Palazzo della Lancisiana. Cinquecentesca (primi tempi del XVI secolo) rimase inedita finchè il Fraschetti non ne fece conoscere la leggerezza della materia, la profusione de' colori fulgentissimi, la lucidità dello smalto (1). La sigla F in due vasi richiamerebbe una marca di Cafaggiolo. Le marche di Cafaggiolo sono parecchie, nè questa sta tra le più usate; ed un Leonardo fiorentino *quondam* Giovanni ne sarebbe il figulinaio, proprietario d'una fabbrica a Roma, in Piazza Navona, la quale avrebbe ricevuto de' ceramisti da varie parti, così anche da Cafaggiolo. La constatazione importante dimostra la esistenza di una fabbrica considerevole di stoviglie nella Città Eterna, nei primi tempi del XVI secolo. Lo spostamento di artisti era frequentissimo all'epoca che si studia: a Londra (Esposizione di

Burlington F.A.C. [1904]) si vide un picciol piatto « FATO IN SIENA DA M.° BENEDETTO », con un vecchio filosofo contemplante un teschio; il Maestro fiorentino erasi stabilito in Siena nel 1503 per anni non brevi (1).

Fig. 150. — *Cotignola:* Scodella e boccàli nella Collezione Strocchi.

Ecco alcuni vasi letterati: il secondo del IV gruppo, in detta tavola, contiene la leggenda S. D. BVGLOSSA (Sciroppo di Buglossa); il primo del I gruppo contiene le parole: S. D. TIMO. Degli altri due sotto, d'altra forma, e nel carattere ornamentale che richiama quello dei vasi nel primo gruppo, uno ha la leggenda STOMATICVS GALENI; entrambi appartengono ad altro luogo, alla farmacia Bruti presso il ponte S. Angelo. Non dovrà supporsi però una identità la quale non esiste; il Fraschetti si spinse troppo avanti parlando di questa identità, nè si accorse che il vaso *a* il quale vanta un corrispondente nella Collezione di S. Giovanni Laterano, sta a sè e svolge un tema d'arte più delicato e meno decorativo degli altri vasi.

I boccàli e il catino di Cotignola (fig. 150) esumati da uno scavo (1905) nel Palazzo Strocchi con delle faentine e dei vetri muranesi, hanno qualche analogia coi vasi di Roma (confronti le foglie stilizzate, dal giro grandioso, con le foglie dei vasi nel gruppo IV):

(1) *Arch. st. dell'Arte*, 1898, p. 346 e seg.

(1) A Milano, il Museo Municipale conserva un piatto corrispondente a quello di Londra.

l'epoca corrisponde. Il pezzo più significante è il catino decorato a penne di pavone, elemento ornamentale in uso nell'attuale ceramica; e, se l'apparenza non inganna, le antiche maioliche di Cotignola annunciano una fabbrica locale. Una quantità di pezzi in preparazione si rintracciarono con quelli de' quali offersi un saggio (1), il cui disegno pregevole va dalla semplicità d'un motivo a tre foglie all'ampiezza d'una infogliatura che sa il mistero dei grandi effetti. Conobbero gli antichi figuli tale attrattiva (Tav. LIII gruppo II); nè io mi indugio a penetrarne lo spirito. A ciò, talora, volsero le fabbriche d'Urbino smaniose di quelle grottesche che sono ragion suprema dell'ornato cinquecentesco. Urbino, patria di Raffaello, consacrò al suo grande figlio parte di se stessa, e le « raffaellesche » fregiarono suoi vasi, boccàli, vassoi (2). Splendido esempio, il vaso che pubblico (fig. 151). Esso appartenne alla Collezione Spitzer ove si considerò fra i migliori pezzi di origine urbinate. Pregevole nell'assieme e grazioso nei particolari su fondo bianco, istoriato da un generale romano nell'atto di ricevere gli ossequi e le suppliche de' barbari, il vaso urbinate reca la firma di un M.° ANTONI △ PATANZIA VRBINI 1580 △. La policromia sorride a questo vaso, coll'azzurro violaceo, verde chiaro, giallo scuro, bistro rosso e forma un tenue contrasto. Il vaso, non molto grande, ha 50 cent. d'altezza e il suo maggior diametro s'allarga a 18 cent.

Fig. 151. — *Parigi* · Vaso e vassoio, già nella Collezione Spitzer.

Il vassoio che unisco al vaso urbinate non ha relazione intima con esso: appartiene a Deruta (3) ed a più vecchio tempo; un mezzo secolo di distanza circa. Largo nel disegno, i quattro partimenti che lo formano, pur non aspirando a originalità, sono ben collocati sulla superficie che circonda il vassoio, primeggiata da un istrice; nè la corona di piccole foglie fu male ideata; anzi si contrappone bene alla larghezza della fascia fra essa corona e l'istrice. L'azzurro fa la prima parte e il giallo con riflessi metallici completa l'assieme.

Gli amici delle grottesche respirino alla vaghezza del vaso nella Collezione Alfonso De Rothschild di

(1) Boccàli, catini, ecc., veggonsi oggi nel Palazzo Strocchi: il raccoglitore unì a tali oggetti dei pezzi greci, etruschi, romani e di epoche posteriori al Medioevo e Rinascimento, e formò una Collezione ragguardevole.

(2) Notò il Campori (cit. anche nel mio Manuale *Decorazione e Industrie Artistiche*, 1ª ediz., vol. II, p. 86) che un parente di Raffaello, Raffaello Ciarla d'Urbino (la madre di R. era Ciarla) fabbricò delle maioliche verso la metà del XVI secolo, imitando gli ornati del Sanzio. Campori, *Notizie st. e art. della maiolica e della porcellana d Ferrara nei secoli XV e XVI*, III ed., cit., pp. 132-33.

(3) Le ceramiche di Deruta salgono a prezzi considerevoli; oggi all'Hôtel Drouot Collezione Hakky Bey (1906) un piatto di Deruta a riflessi metallici, S. Girolamo in preghiera, salì a 5600 fr.

Parigi, pezzo quasi eccezionale con Adamo ed Eva dopo il peccato, la cui mite tavolozza, onore d'Urbino, conosce il fàscino della grazia (Tav. LIV); e si consolino alla vaghezza di due vassoi, origine medesima (Tav. LV), somigliantisi. Il vassoio entro un fregio a putti, volatili, cani, lepri, circondati da giràli, contiene un grande medaglione ove Leda col cigno scherzano; il vassoio soprastante, con due fregi, contiene un medaglione più piccolo, grave di soggetto: la Scienza circondata da figure allegoriche. Alacri i figuli urbinati produssero dei pezzi oggi celebri. Un grande piatto d'Urbino di Francesco Xanto, 1537, appartiene al Museo Nazionale di Firenze: rappresenta Giuseppe e Putifarre, Giuseppe davanti a Faraone, ed ha la scritta FELIX QVI POTVIT GRAVIS TERRE ROMPERE VINICVLA. Esso si vide nella Collezione d'Azeglio; e un servito corrispondente alla stessa epoca circa, della fabbrica di Niccolò da Urbino per incarico d'Isabella d'Este, è famoso. Composto di tredici pezzi esiste, non a Mantova, suddiviso fra il Museo Britannico, Collezione Alfonso di Rothschild, quella già dello Spitzer, quella Morosini e il Museo di Bologna. Trattasi d'uno dei più bei prodotti ceramici d'Urbino; sparpagliato così perde un po' il suo pregio. Tale è la sorte degli oggetti d'arte, specialmente quando gli oggetti suscitano solo il senso della curiosità. Le vendite scompletano.

Il Museo Civico di Venezia possiede alcuni piatti con soggetti mitologici, celebre Collezione assegnata a Niccolò da Urbino nel cui disegno il Morelli vide la mano di Timoteo Viti, non senza qualche fondamento di ragione.

Ecco due altri pezzi d'Urbino, vanto della Collezione Spitzer: oggi non so a chi appartengono (tav. LVI). Non si adornano colle solite grottesche, e la plastica ivi si associa alla pittura in una forma la quale corrisponde alle necessità del soggetto. Il vaso a canestro con due chimere, due mascheroni, le volùte alla base e al testone sganasciato, corre ad un effetto quasi maestoso. Nel mezzo, la storia di Apollo che insegue Dafne con Diana assistente alla scena, nobilita questo pezzo brillante in uno smalto prodigioso. Tale il pezzo principale della mia tavola in colori sulla quale, una fiaschotta analoga, fa bella figura appartenendo ad Urbino come il vaso a canestro, ed esprime lo stesso gusto e la medesima epoca.

La fiaschetta su base unghiata ai lati, contiene dei mascheroni sormontati da serpenti i quali si piegano mollemente a comporre le anse. Smalto bellissimo. La fiaschetta, storiata come il vaso, da un lato contiene Atteone che sorprende Diana al bagno circondata dalle Ninfe e la testa del cacciatore è metamorfosata in testa di cervo; dall'altro lato un cervo, cioè Atteone, è circondato da uomini e attaccato da cani. Artisticamente, questo pezzo equivale al precedente e ambedue uniscono il plastico al pittore, avvivando il ricordo verso quel ramo di produzione ceramica che non si isola nei vasi, nei vassoi e nei piatti, ma si distende in fantasie creando saliere, calamai, salsiere, candelieri modellati coloriti raffinàti dalla passione.

Non sono tanto comuni questi oggetti quanto i piatti; una saliera con grottesche, cinquecentesca, d'Urbino, vanta la Raccolta Gustavo di Rothschild a Parigi (la grande famiglia ceramica si compone, sostanzialmente, di piatti, vassoi, vasi, molti da farmacia si disse); un calamaio con fiori gialli su fondi blu, alternati a fiori analoghi su fondo rosso, faentino, appartiene al Museo di Cluny, dove si vede un calamaio con medaglione di Leda e dove si conservano vari utensili da scrittore di Casteldurante. Una salsiera simigliante a delfino, cinquecentesca, d'Urbino, può vedersi nel Museo Nazionale di Firenze come un calamaio (?), maiolica della stessa fabbrica e della stessa epoca, assai fantastico.

Nel 1902 a Bruxelles fu messa in vendita la Collezione di Mr. Leon de Somzée, corredata di vari pezzi riverberati da Mastro Giorgio (?) assieme a vari pezzi delle fabbriche di Urbino e Casteldurante.

La fantasia si compiace al vaso della fig. 152 che allontana da Urbino e conduce a Casteldurante, richiamando l'epoca dei vasi di farmacia (primi del XVI secolo) dianzi indicati. Espressivo, il vaso col leone, simbolo di forza, presente dove il contenuto ridà salute a chi la perdette, ed è decorativo per lo stile del disegno ed il prestigio dei colori: blu con lumeggiature gialle e verde tenero. DIAIRIS si legge sul vaso, e al rovescio esso offre alcuni intrecci a linee ondulate.

All'istess' epoca si assegna il piatto sottostante e alla stessa fabbrica, colorito in blu, col fregio smaltato di bianco ed un busto femminile su campo azzurro, con una gamma di gialli, bistri, rossi, violetti e due fili a rilievo sul perimetro. Accenno un altro pezzo della Collezione Spitzer, vaso magnifico a bordi arrovesciati di Casteldurante (prima metà del XVI secolo), colla storia di Cleopatra dalla nota incisione di Marcantonio Raimondi: Cleopatra

in piedi s'appoggia ad un'urna accompagnata dalla vipera che le morde il seno e la imagine campeggia in un motivo a pieghe circondata da un paesaggio animato da case. Colorazione seducentissima in un bistro verdeggiante lumeggiato dal bianco, blu, verde tenero e la balza gialla (1).

Un boccale di Gubbio a pancia ovoidale, decorato da ampia ghirlanda a foglie e frutti con stemma dall'ornamento ondeggiante a riflessi metallici rosso rubino, bruno, azzurro al quale si vorrebbe associare il nome dell' eminente M.° Giorgio Andreoli, è un pezzo considerevolissimo, appartenente alla Collezione Castellani. Quanti bei pezzi in queste Raccolte! (2). E non si aggiungono i Musei pubblici, sia pur non principali, cari taluno alla ceramica. Il Museo artistico industriale di Roma, p. es., possiede un bellissimo piatto riverberato da Mastro Giorgio, uno dei cimeli più ammirati del Museo romano (3).

Fig. 152. — *Parigi:* Piatto e vaso da farmacia, già nella Collezione Spitzer.

La Francia che figurò come pupilla d'Italia nella ceramica, suole esser ricordata, qual fu, trionfatrice, sul vassallaggio forestiero: ed io la ricordo in doppio modo diseredando la Penisola dalle maioliche chiamate di Saint Porchaire, dette « faïences de Henri II », vaserie niellate attribuite poi a Oiron; (Tav. LVII [1]) e, la ricordo esaltando Bernardo Palissy nato, pare, a la Chapelle-Biron presso Agen (1510 † 90) « *inventeur des rustiques figulines du Roy de la Reyne mère* ». Così ei viene designato in un

---

(1) Catal., vol. IV, tav. XI.

(2) Il Museo Dutuit a Parigi s'orna moltissimo di ceramica italiana; esso posssiede un piatto di Deruta colle armi degli Orsini di Roma, un magnifico piatto di Cafaggiolo, uno di Faenza del 1532, e s'orna d'un notevole gruppo di piatti esciti da Deruta e Gubbio a riflessi metallici. Citasi anche la Raccolta Tesorone a Napoli nel Palazzo Cariati.

(3) Va citata la Collezione nel Museo d'Arezzo veramente rimarchevole: un vaso grigio di forma singolare, quattrocentesco, di tono affascinante, finissimo è uno dei pezzi capitali; fu trovato in Maremma. Nel Museo si ammirano belli esemplari delle fabbriche di Faenza, Urbino, Casteldurante, Pesaro, Gubbio, ecc. (Scaffale D). Piatto notevole per la varietà dei riverberi, attribuito a M.° Giorgio Andreoli (1518). Ercole e Deianira; piatto stupendo pel disegno e pel colorito; firmato M. Giorgio da Ugubio 1528. S. Girolamo del medesimo. Allegoria del medesimo. La morte di Tarpea; firmato Francesco Xanto da Rovigo 1533. Antigone convertita in cicogna del medesimo. (Scaffale E). Sacra famiglia. La scuola d'Atene di Raffaello; piatto di sommo pregio per la particolarità del disegno e del colorito (1511). Altri piatti delle fabbriche di Castel Durante e d'Urbino. Ad Arezzo merita considerazione la Raccolta Funghini eclettica (mobili, argenti, tessuti, incisioni), ricca di circa ottocento pezzi ceramici. Il raccoglitore la lasciò al Museo aretino, ma con tali condizioni che il Comune non potè aver nulla, neanche il diritto di compilare l'Inventario. Così la Raccolta, morto il Funghini, andò dove Dio volle: le opere migliori si vendettero, e se bene mi si informa se ne vendettero parte durante gli ultimi mesi di vita del raccoglitore. Noto le stoviglie raccolte nell'opera *Ceramiche e Maioliche arcaiche faentine* che appartengono alla Raccolta Argnani ora al Louvre e a quella privata di Luigi Girelli di Faenza.

(1) Ed. Bonnaffé fortificato da documenti importanti mostrò che a Saint-Porchaire (Deux Sèvres) crebbe una fabbrica cinquecentesca di eccellenti maioliche assegnate, un tempo, all'Italia, la quale non possedette nulla di simile nel XVI secolo (Bonnaffé, *Faiences de Saint-Porchaire*, Parigi 1889). Ciò si riferisce ad una vecchia e diffusa notizia che può vantaggiosamente ricordarsi e sfatarsi del tutto. Dunque nel tempo che il Palissy lavorava, un'invenzione radicale s'imponeva ai ceramisti; parlo della vaseria in terra di pipa, detta in Francia « faïence fine de Henri II ». Composta d'argilla bianca coperta d'uno strato più puro, questa ceramica va decorata a mo' di niello. Si incide il disegno sullo strato di fuori, gli arabeschi, le imagini che l'artista trae dalla

documento di Caterina de' Medici. Mi metto quindi in presenza ad una luminosa e popolare figura di ceramista (1). Uomo versatile il Palissy, amante de' viaggi, ardente ugonotto chiuso nel 1588 nella Bastiglia, scrittore, oltrechè tecnico, e tecnico ricercatore di smalti limpidi e profondi, coltivò la scienza geologica, seppe di fisica, di storia naturale e il suo libro *L'Art de terre*, equivale a una miniera di notizie che chiama ceramisti e storici. A parte la tecnica dei pezzi palissyani, l'osservatore non dissocia il pensiero del Palissy da un genere d'ornato di cotal Maestro, a rettili, pesci, foglie, conchiglie, che, in rilievo, il Maestro usò ne' suoi vasi e vassoi quasi sempre ovali, poco fondi e a contorni perimetrali ampi (tav. LVIII). Il ceramista pregia sommamente, nel cumulo dei lavori del Palissy, i « *vaisseaux de divers émaux entremeslez en manière de jaspe* » dal tono caldo, e scorge il poter del Nostro che in saliere, salsiere, candelieri, scherzò con immagini strane, mascheroni, sirene, draghi e creò alla bellezza dei pezzi a giorno in cerca di una leggerezza la quale si addice ad opere manevoli: vasi, vassoi, saliere, salsiere, candelieri di maiolica tanto più quando il lavorìo a giorno meglio convenga all'uso dei pezzi fabbricati; i vassoi da frutta, per es. (2).

Oltre la spettacolosa produzione di vasi, vassoi, piatti, fiaschette, salsiere, saliere, calamai, che le fabbriche ceramiche italiane offrirono al consumo del pubblico (3), oltre a tale spettacolosa produzione e al relativo esercito di figuli, disegnatori, pittori, modellatori riverberatori, le fabbriche nostre si interessarono al lavoro di mattonelle da pavimento.

Le seguenti città posseggono dei pavimenti maiolicati (1): Firenze, Siena, S. Gimignano, Perugia, Spello, Venezia, Padova, Milano, Bologna, Parma, Nonantola, Viterbo, Roma, Napoli, Capua, Ottaiano. La bellezza dei pavimenti fiorati e figurati, simile a grandi tappeti stesi in ambienti adatti a riceverli, è il complemento necessario ad un assieme d'arte il quale si stimò incompiuto senza un pavimento che l'industria ceramica del XVI secolo fu sollecita a creare.

Il pavimento di Firenze è forse quello meno indicato dagli scrittori non già perchè si ignori, ma perchè trovasi in cattive condizioni; ed a rigore, dovrei scriverne nel capitolo seguente. Ad ogni modo ora lo accenno. Si stende nella sala della Stufa, ai Pitti e sembra di fabbrica toscana. A Siena, invece, siamo nell'ordine dell' attuale discorso: Siena dev' essere stata sfarzosa produttrice di mattonelle da pavimento, ma si dubita che abbia fabbricato le mattonelle maiolicate che un dì la ornarono (2). Il Museo di Kensington possiede molte mattonelle provenienti dal Palazzo Petrucci a Siena (primordi del XVI secolo) ornate da chimere, uccelli, draghi, pitturate a colori su fondo bianco; e la Città della Vergine ebbe uno di questi pavimenti nella Cappella Docci in S. Francesco che si perdette (3); un altro, quello nel Palazzo Petrucci andò, si vide, a Londra; uno grazioso in una Cappella di S. Agostino, somiglia un pavimento che ornava Casa Becheroni; ed uno graziosissimo appartiene all'Oratorio di S. Caterina di Fontebranda colle date 1494, 1520. Il pavimento di S. Caterina è particolarmente pregevole nei suoi tondi a grottesche d'una delicatezza che va, come il mistero, lontana. Altrove ne detti alcuni saggi (4).

S. Gimignano nella Cappella di S. Bortolo a S. Agostino, vanta un pavimento poco noto. In questi pressi, Perugia, offre un pavimento nella sagrestia di S. Pietro, in disordine, dove io lessi la data 1513

---

sua fantasia, e in queste incisioni si introduce la pasta colorata che, lucida in una vernice piombifera, forma un ornamento delicato. Trovandosi spesso degli stemmi principeschi in questi pezzi ceramici, si pensò che la vaseria in terra di pipa fosse un'invenzione di principe: invece l'invenzione si deve a un vasaio. Francesco Charpentier, il cui forno, sotto gli auspici di Elena d'Hangest, già governante di Enrico II si sarebbe acceso alla bellezza della vaseria niellata, intorno al 1529 ad Oiron; da ciò il nome del luogo alla ceramica che c'interessa « faïence d'Oiron ». Si credette che Elena d'Hangest non fosse una protettrice passiva, ma avesse cooperato all'idea della nostra ceramica, i cui disegni sarebbero stati dati alla vaseria dello Charpentier soprattutto da un Giovanni Bernart, custode della libreria d'Oiron. La « faïence d'Oiron » culminante isolata nell'ampio campo ceramico senza precedenti e senza seguito, è una vaseria di lusso, e M. Beniamino Fillon ne sarebbe stato il rivelatore. Questi nel 1864 assegnava tutta la ceramica niellata a Oiron, ma il Bonnaffé nel 1889 smantellò l'edificio di supposizioni creato dal Fillon, mostrando che Oiron fabbricò una ceramica usuale e le vaserie che ora interessano appartengono a Saint-Porchaire.

(1) Sauzay, *Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy*, Parigi 1862 e Burty, *Bernard Palissy*, Parigi, senza data ma non molto vecchio. Esistono molto studi sul P.

(2) Il vassoio da frutta (tav. LVIII *b*) colle cifre di Enrico II e Caterina dei Medici (taluno attribuisce le cifre a Enrico II e Diana de Poitiers) suscita il ricordo della coppa in cristallo di rocca incisa, agli Uffizi. Il pezzo italico è però più fine. Il P. è molto ben rappresentato nella Collezione di Parigi d'Alfonso de Rothschild. Cfr. Per la Collezione Alfonso de Rothschild *A la Memoire de M. le Baron Alphonse de Rothschild membre de l'Institut*, Parigi 1905 *e la Cronique des Arts*, 3 giugno 1905, Parigi.

(3) Sandier, *2800 Formes de vases* Parigi 1902. Volume curioso del Direttore alla Manifattura di Sèvres.

(1) Meurer. *Carreaux en faïence italienne*, Parigi 1885 con delle riproduzioni, e Jacobsthal, *Süd-Italienische Fliesen Ornamente*, Berlino, 1896. Tavole in cromo: poco testo. Erculei, *Pavimenti di mattonelle maiolicate*, in *Arte ital. dec.*, 1897, p. 45 e seg. Molte illustrazioni. Il testo: povera cosa.

(2) Urbani De Gheltof, op. cit., p. 133; Garnier, op. cit. voce *Sienne* e Melani, *Ornamento nell'Architettura*, vol. II, fig. 369 e seg.

(3) Toti, *Bullettino Senese di Storia patria*, 1894. All'Esposizione di Siena del 1904 vedevansi varie mattonelle del XV secolo, guarnite di rabeschi, trovate nel Palazzo del Magnifico e altrove. Cfr. Maccari, *Gli ornati delle ambrogette senesi in terracotta*, IV ediz., Roma, opera vecchia.

(4) *Ornamento nell'Architettura*, vol. II, p. 428, cfr. colla tav. CXXII

(lo amo offrire in un particolare al vero). E Spello, intorno al finissimo altare di S. Maria Maggiore di Rocco da Vicenza del 1515, s'orna d'un pavimento al solito, in disordine, datato 1566 colle due cifre F. D. (Fabbrica di Deruta?) largheggiante in mattonelle, mascheroni, grifi, grottesche a colori.

Venezia offre, esempio capitale, il pavimento nella Cappella dell'Annunziata a S. Sebastiano (tav. LIX) di fabbrica faentina, somigliante quello che ci aspetta a Bologna, in S. Petronio, eseguito a Faenza. La Cappella appartiene alla famiglia Lando; e poichè un Pietro di Lando di Girolamo fu nel 1508 provveditore della Serenissima a Faenza, si può credere che costui sia l'ordinatore del pavimento veneziano, il quale sarebbe stato posto al luogo ove si vede assai ben conservato e in meglio essere dei pavimenti congeneri, nel 1531 (1). Appare altresì che il presente pavimento non fosse destinato alla Cappella dove si vede. Singolare! i soggetti non sono religiosi come nel pavimento di S. Petronio. Venezia possiede o possedette un altro pavimento faentino (2) poco anteriore del precedente, ragguardevolissimo nella Cappella Giustiniani, isola di S. Elena; ed ebbe, nel Vescovado, un pavimento a mattonelle quadre, turchine e bianche, a scacchiera, collo stemma del vescovo Pietro Barozzi, ordinatore correndo il 1495, e lo ebbe dalle fabbriche d'Urbino (3). Nel Veneto un bel pavimento alla Villa Pupaiti nel Friùli firmato da Iacopo Lanfranco pesarese, fu descritto dal Campori.

Meno noto dei precedenti, un pavimento in S. Maria delle Grazie a Milano, associa le mattonelle di maiolica con pezzi di terracotta, le une a fondo bianco con ornati primeggiati dall'azzurro, dal verde e dal giallo, gli altri rossi. Il Tesorone crede spagnole le mattonelle e ne osserva l'analogia con quelle di vari pavimenti vaticani (4).

Citai incidentalmente un pavimento di S. Petronio a Bologna, nella Cappella di S. Sebastiano già della famiglia Vaselli: consta di mattonelle esagone ed è ragguardevolissimo nel disegno, nel colorito, nella tecnica. Illustrato dal Frati (1), mi limito a ricordare che esso, lavorato a Faenza nel 1487, escì dalla nota fabbrica Bitini o Bettini. La inscrizione (ne contiene varie) BOLOGNIESVS CIT (sic) fa pensare che parte del pavimento può essere di un bolognese addetto alla suddetta fabbrica, nella quale lavorarono altri Maestri firmati nelle mattonelle: Pietro Andrea da Faenza, Elisabetta, Cornelia e Gentile Bitini. Il mettere al luogo del nome il luogo di nascita non sorprende: Xanto Avelli da Rovigo talora unì il suo nome alle parole Rovigiese o Rovigo.

Fig. 153.
Parma· Mattonelle di maiolica nel Museo Archeologico.

Bologna si orna d'un pavimento maiolicato anche nella Cappella Bentivoglio a S. Giacomo, esagonale, ridotto a pochi avanzi intatti: opera piuttosto povera appartenente alla fine del XV secolo e incertamente a Faenza. Le cui fabbriche accesero i forni ad una gran copia di mattonelle: ed io ricordo una serie di mattonelle pavimentali faentine (XV secolo), tonde a motivi stellari, nel Museo Civico di Torino. Nè sto a indagarne l'origine.

Indicato un pavimento durantino, per taluno faentino, in S. Paolo a Parma, recante l'anno 1503, disfatto, ora nel Museo Archeologico di quella città, nelle cui mattonelle si profilano dei visi pienotti di

(1) Argnani, op. cit., p. 50. L'Urbani inclina a credere che il pavimento appartenga a fabbrica durantina. *Studi intorno alla ceramica veneziana,* p. 32.

(2) Il pavimento della Cappella costruita nella chiesa di S. Elena, da Giovanni e Francesco Giustiniani nella prima metà del XV secolo, fu distrutto dalla invasione napoleonica. Il Cicogna, *Inscrizioni*, ricorda l'aquila azzurra su fondo bianco con la parola JUSTINIANI, dipinta sul pavimento; un frammento rintracciato negli scavi di quest'isola, rappresenta una mano che tiene un'arme e la scritta, su un nastro svolazzante, BONA FE NON EST M... Il fondo è verdolino, le lettere e il contorno della mano azzurro vivo. Cfr. *Pavimento di mattonelle maiolicate a Venezia* in *Arte ital. dec.*, 1897, p. 59 e seg.

(3) Urbani de Gheltof, *Gli artisti del Rinascimento,* ecc. Sui maiolicari di Urbino o che ivi lavorarono v. ancora *Arte e Storia*, il contributo di notizie archivistiche dello Scatassa 1908, p. 168 e seg.

(4) *Arte ital. dec.* 1898, p. 29. Ivi il pavimento è bene illustrato.

(1) *Di un pavimento in maiolica nella Basilica Petroniana,* Bologna, 1853. La Cappella di S. Sebastiano in S. Petronio, era in cattivo stato; fu molto tempo un deposito di sedie con grave danno del pavimento che di quanto dico conserva le tracce. Nel 1901-2 la Cappella fu restaurata. Fu riprodotto in grande e a colori nell'*Arte it. dec.* 1906, Dett. 5-6.

dame e cavalieri che ricordano il medaglista Pisanello nell' azione e nel costume svelto, vivace (ne detti un saggio modesto assieme ad alcune mattonelle appartenenti alla Reggia di Mantova [1]); ora accresco un po' quel saggio (fig. 153) ed indico un pavimento in quel di Nonantola, a veder poscia Viterbo, Roma e Napoli.

Viterbo in un tempietto ottagono detto di S. Maria della Peste o di S. Elisabetta, vanta un pavimento maiolicato di mattonelle quadre attribuite a un Paolo Nicolai pittore o Nicola Viterbese, che deve avervi lavorato nella prima metà del XVI secolo. A cotale epoca risale il pavimento che, attestazioni concordi, assegnano a fabbrica faentina (2). Un altro pavimento viterbese orna la Cappella Mazzatorta nella chiesa della Verità: anche questo viene attribuito a Faenza e alla fine del XV secolo (3).

Roma possiede e possedette vari pavimenti: in S. Maria del Popolo, in S. Andrea al Quirinale, ed è celebre, l'antico pavimento delle Logge in Vaticano eseguito vuolsi da Luca della Robbia il giovane, assistito da fra' Mattia della Robbia, colui che lavorò a Montecassiano presso Macerata, nel 1518, e si trovò a Roma nel 1522-24 (4).

Il Vasari indica i pavimenti fabbricati da Luca figlio d'Andrea della Robbia nel 1518, per le Logge Vaticane stati eseguiti pare in fabbriche romane; la quale cosa non meravigli perchè Roma (si vide) ebbe fabbriche proprie nel XVI secolo e leggi proibitive o restrittive, come quelle che gravavano i prodotti urbinati e faentini i quali non potevano introdursi nella Città Eterna (5). Però Alessandro VI (1492-1503) si diresse a fabbrica umbra (perugina?) per le mattonelle delle sale borgiane; Pio IV chiese alla Spagna, coll'intromissione di Genova, le mattonelle destinate al quartiere vaticano detto della contessa Matilde, alle terze Logge dette di Giovanni da Udine, e alla palazzina papale eretta da Pirro Ligorio nei Giardini vaticani (1); inoltre il pavimento di mattonelle a S. Maria del Popolo, terza Cappella col monumento a Giovanni della Rovere (1493) nota soprattutto per i dipinti del Pinturicchio, è umbro essendo un modello di pavimento maiolicato che al disegno vario associa vibrazioni leggiadre di colore. La stessa chiesa due Cappelle più insù, Cappella Venuti pur ravvivata dal Pinturicchio ha un pavimento il quale marcatamente somiglia quello della Cappella delle Rovere; lo che mostra la estesa importazione di ceramica umbra nell'Eterna Città volta più a ricevere che a donare bellezze.

Napoli è oltremodo ricca di pavimenti; questa ricchezza fa pensare che la città possedette dei forni di mattonelle nel XV e XVI secolo. Il fatto che altri paesi ricevettero dei pavimenti consimili, la mancanza di documenti precisi a indicare l'origine di cotali mattonelle, la scarsità di notizie sulla maiolica ornamentale del Rinascimento a Napoli, constatata dallo stesso Filangeri che pur vide spirito ed opera napoletana nei pavimenti di cui ci interessiamo, sospinsero qualche studioso (2) a sostenere la provenienza forestiera dei pavimenti stessi. E i fatti, le osservazioni, le ragioni oggi addotte, inesorabilmente pesano sul nostro giudizio. Si nota, che mentre in quasi tutte le fabbriche della Toscana, delle Marche e dell'Umbria, le mattonelle trovano ampio riscontro artistico e tecnico nel tipo dei vasi, dei piatti, delle coppe, di pari fabbricazione, solo in Napoli non esiste tale corrispondenza. Si scoperse un Luca Indice o Iodice maiolicaro vissuto a Napoli nel secolo XVI, famoso, chiamato in Bari ad eseguire un pavimento maiolicato nella

(1) *Ornamento nell'Architettura,* vol. II, fig. 373. Le mattonelle di Parma contengono dei busti di donne ed uomini (metà del XV secolo) in quel tipo che il Pisanello ci ha inciso nella memoria colle sue indimenticabili medaglie.

(2) A proposito di questo pavimento vorrebbesi sostenere la esistenza a Viterbo, di una produzione locale di maiolica: un piatto al Museo di Kensington autorizzerebbe questa credenza. Reca l'iscrizione I VITERBO DIOMED 1544. Il Jacquemart e il Demmin accennano altri lavori viterbesi. Può accogliersi la influenza faentina nella fabbrica viterbese, dal momento che Faenza signoreggia la ceramica italiana. Ma su ciò incombe molta oscurità. A Viterbo mancano documenti: si sa che Viterbo possedette una fabbrica di maiolica nel 1544. Cfr. quanto dice l'Oddi in *Catal. della IV Esposiz. di Roma 1889, Arte Ceramica e Vetraria,* cit. p. 156.

(3) Il pavimento nella chiesa della Verità fu riprodotto dall' *Arte ital. dec.*, a. 1897, tav. 31 con quello del tempietto di S. Elisabetta. Cfr., anche Ricci, *Arch. st. dell'Arte* 1901.

(4) *Arch. st. dell' Arte*, 1889. Tesorone, *L' antico pavimento delle Loggie di Raffaello in Vaticano,* Napoli 1901.

(5) Bernabei, cit. cfr. anche Filangeri, *Il Museo artistico industriale e le Scuole officine di Napoli*, Napoli 1881.

(1) Fabre, *Le Vatican de Siste IV* estratto dai *Mélanges d'archéologie et histoire,* Roma, 1896. A Roma, la seconda Cappella a sinistra di S. Silvestro al Quirinale, affrescata da Polidoro da Caravaggio e dal Maturino, ha un pavimento di mattonelle, non suo, appartenente verisimilmente a qualche sala del Vaticano. Cfr. Gnoli, *Nuova Antologia*, 1888 *Raffaello alla Corte di Leone X* e *Arch. st. dell'a.* 1891 la Cappella di fra' Mariano del Piombo a Roma, p. 124, in cfr. colle pag. 205. V. anche il mio *Ornamento*, vol. II, fig. 372 in cfr. colla p. 130. Le sale Borgiane a Roma, restituite a integrità di monumento dal pensiero di Leone XIII, ricevettero ai nostri giorni dei pavimenti con mattonelle maiolicate: 36 mila pezzi dicono! A Milano nella sala delle Asse, al Castello Sforzesco si eseguì (1907) un pavimento degno di quello stonato rifacimento.

(2) Tesorone, *A proposito dei pavimenti maiolicati del XV e XVI s. delle chiese napoletane* in *Napoli Nobilissima*, 1901, p. 115 e seg. Notevole il seguente fatto: Giuliano da Maiano il 24 maggio 1488 trovavasi dal re Ferrante, e chiedeva in Firenze a Benedetto di lui fratello, ventimila mattonelle destinate ad edifizi che Giuliano stesso eseguiva a cotal re. Il documento fu riprodotto dal Fabriczy sul *Repertorium* dal Wallis in *Italian Ceramic Art*. e si ricorda in *Napoli Nobilissima,* cit. p. 119.

Basilica di S. Niccolò, poi, andato a Putignano (Bari) a fabbricare « mattuni pintati »; si conosce una fabbrica napoletana del Brandi al Gesù Nuovo e altro di simile si conosce non perfettamente illuminato dai documenti. Ma la verità, oggi, suona che i prodotti ceramici napoletani scarseggiano nelle Raccolte, e ciò non favorisce l'idea d'una fabbricazione locale che abbia dato il materiale ai pavimenti di Napoli.

Il Garnier respinge perfino l'idea che si conoscano dei pezzi di ceramica incontestabilmente napoletana (1): tuttociò vieppiù sparge il dubbio sopra l'origine locale dei nostri pavimenti i quali sarebbero giunti nella città del Bernini da varie parti d'Italia.

Nell'angolo d'un pavimento di S. Pietro a Maiella, chiesa abbandonata per quanto non si meritasse tale abbandono, si leggono le parole DIMERA DE SAPRI; nome d'un artefice secondo il Filangieri che da ciò trasse argomento alla sua tesi sopra una manifattura ceramica napoletana la quale, nel XV secolo, avrebbe prodotto simili opere di maiolica smaltata. Ma la tesi fu combattuta, ripeto, con ragioni definitive. Ecco dei saggi: il primo (fig. 154 *a*) nella Cappella De Castellis in S. Caterina a Formiello, con giràli infogliati, ha sapor moderno che sorprende; è datato 1576 e si offre ben diverso, nella intelaiatura e nel gusto, da ciò che suolsi vedere in simile genere e nella stessa epoca in Italia ed a Napoli, prova ne sia i due pavimenti che seguono il mio saggio, nella Cappella di Ser Gianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara (fig. 154 *b*), e nella Cappella Brancaccio già in S. Angelo a Nilo (fig. 154 *c*) il cui motivo, a grandi ottagoni frazionati da quadretti e da rombi coi fianchi rettilinei il tutto a ornati, figure umane ed animalesche, volge a identità la quale a niuno sfugge. Appare, comunque, cosa quasi certa che il pavimento di S. Giovanni a Carbonara sia toscano forse di Cafaggiolo; e se Cafaggiolo lo creò, la fabbrica da cui esso escì va onorata. Nè suscita meno interesse il pavimento di S. Angelo a Nilo il quale richiama il pavimento napoletano nella intelaiatura, identica, e nel contenuto decorativo che orna la Cappella dei Podevico in S. Lorenzo, posteriore a quello di S. Giovanni a Carbonara. Questi due ultimi pavimenti vantano stile più largo del pavimento di S. Giovanni a Carbonara; e ciò dovrebbe stenebrare il mistero della loro origine. Un altro pavimento di mattonelle fuor dal genere di quest'ultimi, fu collocato in S. Maria delle Grazie a Capo Napoli, Cappella dei Polverino: esso si svolge sulla medesima inte-

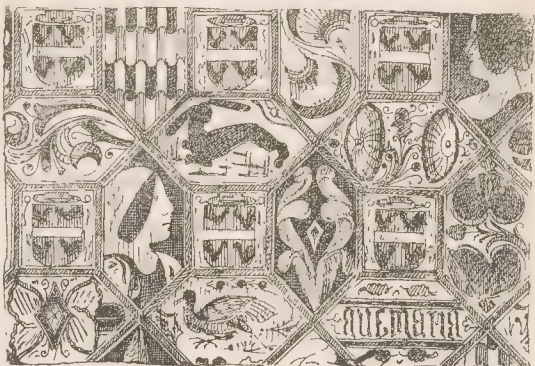
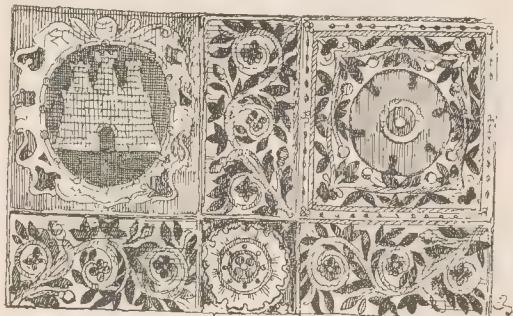



Fig. 154. — *Napoli:* Mattonelle di maiolica: *a*, pavimento nella Cappella De Castellis in S. Caterina a Formiello; *b*, nella Cappella di Ser Gianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara; *c*, nella Cappella Brancaccio già in S. Angelo a Nilo.

laiatura a quadri e rombi fiancheggiati da rette, e nei quadri delle rose sminuzzate al perimetro, nello stesso modo che si vede sulla piccola rosa del pavimento di S. Caterina a Formiello da me riprodotto.

(1) *Dictionn. de la Céram.*, cit., p. 178.

Un pavimento orna la Cappella del Pontano con busti, amorini, foglie, persino architetture e scritte: le scritte sono comuni a Napoli e altrove. Sono nomi o talora motti delicati come in S. Paolo a Parma (un cartello sostenuto da un fiore e il nome MARGHERITA accosto due mani legate e la espressione SOLA FIDES), in S. Caterina a Formiello, Cappella di S. Caterina (costruzione di Giovanni Raviniano con testamento 23 gennaio 1528) su un pavimento non ancor citato che reca tra altro un PER SOFFRIRE composto di busti, nastri, scritte, stemmi, animali, entro l'azzurro il verde, l'arancione, il giallo, il bianco. Taccio d'altri pavimenti napoletani il più antico in Donna Regina, quattrocentesco, già nel Monastero di questo nome, ornato da insegne gentilizie e da busti, un pavimento in S. Pietro a Maiella. Cappella dei Campanili poi dei Petra; uno, anzi due, nella chiesa di S. Anna dei Lombardi (Monteoliveto) di genere ornamentale cioè senza figure (1) ed uno nell'ex Monastero di Donnalbina (2).

Insomma Napoli offre molto materiale allo studio de' pavimenti in maiolica italiana, il quale studio si rende penoso perchè, di rado, le mattonelle si accompagnano a marche di fabbriche e al nome di artisti.

Il soggetto dei pavimenti mi trasse più in lungo che non dovessi, e debbo ancora indicare un pavimento nel Duomo di Capua quattrocentesco che apparterrebbe a fabbrica napoletana (3) ed uno in una piccola chiesa ad Ottaiano.

Rivenendo insù vedo un pavimento (XVI secolo) nella Cappella dei conti Oliva a Montefiorentino (comune di Piandimeleto [Urbino]) nella chiesa officiata dai religiosi di quel convento, delle cui mattonelle smaltate resta poco più d'un metro quadro e qualche pezzo sparso (contengono stemmi in una variopinta tavolozza di colori accesi, giallo, verde, turchino e bianco). E vidi un pavimento alla Badia di Pomposa, nel portico eretto a' tempi di Guido abate (1008-46), in avanzi quattrocenteschi tanto più importanti, in quanto lumeggiano l'arte ceramica a Ferrara sulla cui esistenza offrii alcune notizie a insegnare che essa arte è poveramente rappresentata, eccettuate le notizie archivistiche, e visse signoreggiata da Faenza (1).

Alla produzione artistico-industriale di mattonelle da pavimento, si assimila quella di mattonelle da rivestimento murale, largamente usata dalla Liguria, in atrii di case e in iscale, a cui le mattonelle stesse (hanno da 20 a 30 cent. di lato) si adattano su alti zoccoli, abbellimento e pulizia dei luoghi ove si videro e si vedono: per es. a Genova sulla scala del Palazzo De Amicis già Doria presso S. Matteo e in un altare, il terzo a mano destra in S. Maria di Castello. Ed a Savona in una casa di via Vacciuoli si vede l'atrio di una casa malandata, con alto zoccolo di mattonelle a motivo tondo azzurro-bianche, di molto effetto decorativo; il resto della parete è disadorno, e la casa si abbellisce con una di quelle porte liguri, rettangole in ardesia, cinquecentesche, doviziosamente intagliate di cui Genova e Savona portano il vanto (2). Gran parte di tali mattonelle sono spagnole (gli storici locali raccolsero che esse si propagarono in Genova per mezzo di Lorenzo e Giovanni Nico, pisani) ed equivalgono alle mattonelle spagnuole (tav. LX) agli « azuleios » fabbricati in Spagna, principalmente a Valenza, le cui fabbriche, da epoca immemorabile, continuavano a vivere nel secolo appena spento. Cotali mattonelle che in Liguria si dissero « laggioni » eppoi « quadretti », non possono essere e non sono tutte spagnuole. Savona ne produsse molte e si destinarono, oltrechè alle pareti, ai pavimenti. Varie, il tema decorativo non infrequentemente va alla sontuosità; nè si corre all'incerto pensando che molti zoccoli ne furono disfatti e distrutti. I cronisti locali narrano che Savona ebbe una Cappella, in S. Giacomo, rivestita di « laggioni » e Albissola Marina conserva un quadro del 1576, di maiolica policroma, a pezzi, alto circa due metri, rappresentante la Natività coll'iscrizione FATTO IN ARBISOLA (sic!) DEL 1576 PER MANO DI AGOSTINO... GEROLAMO VRBINATO LO DIPINSE. Il commercio deve essersi impadronito di questa produzione, se molto si

(1) Tesorone, *Due antichi pavimenti di maiolica nella chiesa di S. Anna dei Lombardi a Napoli* in *Arte ital. dec.* 1905, p. 90 e seg. Con illustrazioni, anche in colori.

(2) Il Museo di S. Martino, a Napoli, ricevette le mattonelle in maiolica d'arte napoletana, ornate di disegni che formavano i pavimenti dell'ex Monastero di Dannalbina, abbandonato dalle monache qualche anno fa.

(3) Nel Museo industriale di Napoli si trova la riproduzione di parecchie mattonelle appartenenti a varie chiese napoletane, eseguite in occasione del concorso per i pavimenti delle sale Borgia al Vaticano, vinto dal Museo Industriale di Napoli.

(1) Il Museo Civico di Torino possiede una quantità di mattonelle appartenenti alla fine del sec. XV (Faenza) e del secolo XVI (Savona) specialmente appartenenti alle Romagne e alla Liguria. Cfr. il *Museo Civico di Torino,* cit. tav. 55.

(2) Alizeri, *Guida artistica,* ecc., p. 871. Il Torteroli, *Ragionamento* cit. accenna un portico maiolicato a Savona, de' Pavesi, in via di Scaria. Soggiunge che le maioliche del portico furono vendute a vilissimo prezzo, e narra che furono maiolicati i campanili di Lavagnola e di Valleggia (forse si tratta qui di incrostazioni anteriori al Rinascimento), ed una cappella in S. Giacomo che è nobil chiesa a cavaliere di Savona ».

diffuse, come ciò avviene di tutto quello che il pubblico ardentemente desidera: e il commercio scolora e profana tutto.

Oltre al rivestimento murale le mattonelle si trovano usate, qualche volta, nei lavori lignei: accennai alcuni soffitti a cassettoni col piano di terracotta colorita. Similmente la maiolica prese il posto alla terracotta, soprattutto all'esterno, come nel Palazzo Ducale di Gubbio. La tettoia sporgente dal Palazzo, in parte conservata, ha alcune antiche mattonelle tra le mensole della gronda, decorate colle sigle dei duchi. Questi saggi interessantissimi d'industria eugubina, sono in continuo pericolo; lo sono in modo speciale le mattonelle della tettoia perchè l'armatura è molto deperita (1). Il saggio di Gubbio, espressivo, denota una costumanza quant'altra mai geniale, il cui richiamo è godimento d'arte e insegnamento ai presenti.

Venezia, che possedette forni ceramici, prima del sec. XIV, non produsse delle maioliche corrispondenti a quelle delle principali fabbriche d'Italia (2); e quasi tutta si riunì a Murano nel lavorio vasculare vitreo, di cotal nome, gemme elegantissime la cui origine sale al secolo XIII (3).

In questo secolo conobbe Venezia i suoi vetri famosi, e alla fine di esso la Repubblica stabilì che le fornaci pei vetri maggiori fossero concentrate a Murano, lasciando libera la lavorazione dei *verixelli* (vetri piccoli) a Venezia, poichè si temerono pericoli d'incendio dalla riunione dei forni. Murano e Venezia si coincidono, insomma, nell'antichità dell'arte vetraria; e se Murano si fe' più largo che Venezia, ciò forse può attribuirsi alle cure che Venezia doveva convergere sopra altre industrie che non fossero quelle dei vetri, la cui arte ognor perfezionandosi, dalle bellezze trecentesche salì alle quattrocentesche. Così nel secolo XV s'onorò di Angelo Beroviero muranese (sec. XV) celebratissimo per le paste che sapeva comporre, per gli smalti che sapeva avvivare, per le forme che sapeva creare, essendo il più nobile precursore dei trionfi cinquecenteschi, punto massimo dei vetri muranesi. Si parla di segreti: e il Beroviero avrebbe posseduto il segreto delle sue paste meravigliose; ma un Giorgio Ballarin italianizzato in Ballerino, se ne sarebbe impadronito (primi anni del secolo XVI) e le bellezze del primo Maestro sarebbero divenute quelle del secondo. Sta di fatto che il Beroviero o Barovier, signoreggia il libro d'oro dei vetrai muranesi, la sua nominanza passò i confini della Repubblica, varcò l'Italia e i vasi beroveschi furono ricevuti lietamente persino in paesi lontani.

Il Museo Civico di Venezia crede di possedere una coppa nuziale di quest'illustre vetraio; il Museo di Murano attribuisce alla fabbrica Beroviero una coppetta (n.° 46 classe IV) vetro azzurro smaltato a squame, bianco, verde ed oro; e Bologna dette al Beroviero un'elegante fiaschetta smaltata con fregi d'oro e lo stemma della famiglia Barbazzi che nasconde quello originale di Giovanni II Bentivoglio. Essa appartenne alla Collezione Gozzadini venduta nel marzo del 1906, e fu somigliata a due fiaschette che onorano il Museo Civico di Bologna (fine del secolo XV) con gli stemmi di Giovanni II Bentivoglio e Ginevra Sforza. Altri Musei si onorano di vetri veneziani nobilissimi (1).

Il secolo XV diè alla nostra fabbricazione squisitezza di disegni, tecnica quasi impareggiabile nella pittura a smalto; e se la leggerezza del vetro dovette attendere il secolo successivo, che vanta maggior varietà del secolo XV, il merito dei vetri muranesi, appartenenti a questo secolo, è onore d'Italia. Raccogliendo le luminose eredità del Beroviero e del Ballarin il secolo XVI segna la perfezione della nostra arte vetraria. In quest'epoca ogni segreto

(1) Sacconi, *Relazione dell'Uff. Regionale pei Monum. delle Marche*, ecc., 2.ª ed., p. 132.

(2) Drake, *Notes au Venitian Ceramics*, Londra.

(3) Scrinzi, *Sull'Arte Vetraria sino al secolo XVI*, ecc.: nella *Rivista Veneta* del 26 aprile 1856. Cecchetti, *Delle origini e dello svolgimento dell'Arte Vetraria Muranese, nuove ricerche*, Venezia, 1872. Molti scrissero sui vetri di Murano, ed è facile esserne informati. Mi permetto di ricordare il mio volume *Svaghi Artistici Femminili*, cap. *Vetri di Murano* illustr. Altri autori citai e cito nelle pagine seguenti. Nel 1612 Antonio Neri, fiorentino, pubblicò *L'Arte vetraria* citata dagli Accademici della Crusca, ristampata più volte in Italia, tradotta in latino, in tedesco e in francese. Questo lavoro tanto più è da pregiare in quantochè dette luogo alle dotte note del Merret sull'arte di lavorare il vetro (1669), ai comenti di Giovanni Kunckel (1689) ed all'importante lavoro pubblicato a Parigi da uno scrittore anonimo nel 1752, col titolo: *Art de la Verrèrie de Neri, Merret et Kunckel, auquel on a ajouté le Sol sine Veste d'Orschall*, ecc. Nei lavori del Neri, del Merret e del Kunckel vi è tanta abbondanza di nozioni sul fabbricare, colorire ed indorare il vetro ed il cristallo, da appagare ogni desiderio. Bernardo Cesio nel 1636, riassume le più importanti nozioni della vetraria, citando numerosi Autori che dissero del vetro (*Mineralogia sive naturalis philosophiae thesauri*, Lugduni, 1666, pag. 415 527); così Giorgio Agricola, nel 1657, parla lungamente del vetro, delle pietre preziose artificiali, e offre disegni delle fornaci per fabbricarlo, *De re metallica*, Basileae, pp. 470, 522, 615. Cfr. pure Pazaurek, *Die Gläsersammlung des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg*, Lipsia, 1902.

(1) Il Museo Civico di Torino possiede molti vetri specialmente veneziani di tutte le epoche dai più vetusti (fine del secolo XIII) ai meno (XVI sec.), voglio dire a quelli che ben figurano nel quadro del mio studio attuale. Costituisce vanto legittimo di cotal Museo la Raccolta vitrea che indico. Anche il Museo Civico Filangieri a Napoli ne è molto provvisto come il Poldi Pezzoli a Milano.

tecnico si raffina nel gusto e nella forma, e la varietà arricchisce la produzione muranese anche grazie a altissimi Maestri come il Tiziano. Nè invano i disegnatori debbono aver volto lo sguardo a certi quadri del Palma, del Veronese, del Tintoretto e a

Fig. 155. — *Murano:* Vasetti nel Museo Provinciale: *a*, coppa, vetro paglierino con piede alto e filo a pinzetta; *b*, coppa, vetro bianco a coste con piede alto e ritorto; *c*, bottiglia, vetro verdastro con beccuccio e collo allungato a due canali; *d*, ampollina da chiesa, vetro bianco marmo lavorato a pinzetta con rilievi di mascheroni dorati sul corpo; *e*, coppetta, vetro bianco leggerissimo con piede alto; *f*, brocca, vetro bianco lavorato a smalto con ornamenti in rilievo; *g*, bicchiere, vetro paglierino con piedestallo a stampo e mascheroni leonini in rilievo; *h*, coppa, vetro bianco con piede alto formato a palle.

una copiosa raccolta di vasi di Polidoro da Caravaggio incisa, sembra, dal padovano Gaspare Osello o *ab Avibus:* chè il disegno nonchè la pasta vitrea interessò i Muranesi. « Vino grosso e bicchier sottile » suona un detto a Murano. Esso sembra ispirato alla delicata fabbricazione dei « soffiàti ».

Il Museo di Murano (1) è ornatissimo di calici, coppe, boccette, confettiere, paterette, brocche, ampolle, bicchieri, reliquiari, lampadette, secchielli, scodelline, oliere, fruttiere, vaschette; e lo è di vetri affumicati viola, acquamare, paglierini, giallognoli, verdastri con ornamenti graffiti, colorati, aurati, riportati, con fili azzurri, fili rilevati, fili smaltati in bianco, col collo allungato, il manico a spira o con anelli, il tutto, ed altro, in onor della nostra arte la quale ha fascini di tenerezza che la parola non sa esprimere (fig. 155).

Murano non si limitò a' suoi celebri, « soffiàti »; a parte, ora, i lampadari, le lampade e le lumiere. Murano salì alto nel lavorìo degli specchi cristallini, ramo particolare dell'arte vetraria muranese che si accrebbe nell'arte del margaritaio, ossia delle conterie. La quale meno ci interessa benchè non si possa tacere la falsificazione delle pietre fini che Murano trasse a tal grado da provocare severissime pene dal Senato, contro i falsificatori e la loro arte, arte delle « perle false di vedro » o dei « suppialume », cioè dei lavoranti le cosiddette perle alla lucerna.

Tante specie di lavori produsse vari rami di lavoratori: fialai (fioleri, verieri, fornasieri di Murano e cristallai), lavoratori di lastre e quari da specchio (specchiai), lavoratori di canna e smalti per conterìe, perlai, stazionieri o venditori di vetri. E la specie dei lavori produsse, dal lato suo, vari generi d'opere: vetri e cristalli, lastre da specchi, canne ordinarie da conterie, canne per margaritai e lastre di smalti.

Ben si studiarono i mezzi a conservare la tecnica di questi vetri, e si esercitava ogni seduzione verso coloro che, Maestri dell' arte, facevano onore alla Repubblica essendo fonti di lauti guadagni. Ecco come il governo di Venezia, severo con chi osava portar fuor dalla « Serenissima » la tecnica dei vetri, mostravasi inclinato a concessioni verso i Maestri della nostra arte che fedelmente a questa si consacravano nel territorio veneziano (2). Le concessioni sono molte. Taluna quasi inaudita: si co-

(1) Urbani De Gheltof, *Catalogo del Museo Civico di Murano*, Venezia, 1888.

(2) Da alcuni appunti della « Mariegola dei verieri di Muran » (Archivio di Murano) rifusa sotto il rettorato di Tommaso Barbini, 1793 febbraio, imparo che nessun forestiero possa esser padrone di vetrerie, che non si possa vendere « nissun lavoro de vero christallin ... che nelle botteghe proprie di quelli che li fanno in Murano » affinchè « li mercatanti forastieri habbiano cagion di venir a Muran » (ciò sotto l'anno 1468). Dipoi (1484) leggo « Considerando di quanto or- « namento et beneficio sia a questa città nostra, l'arte così nobile di « verieri da Murano, non si vendano cristallini, ecc.. Eppoi (1510) « non se lavori vetro cristallino fuori di Murano »; « spetta soltanto « l'inquisizione (1514) dal portar fuori di Murano l'arte » (1549) « per

minciava dal collocar nell'arte, non nel mestiere, i lavoratori del vetro; si concedeva a Murano sede principale dei nostri lavoratori (dovrei dir sempre Maestri) una giurisdizione autonoma che proibiva alla polizia di Venezia dall'intervenire in cause relative a cittadini muranesi; e i Maestri del vetro potevano dar le figliuole spose a patrizi e persino de' principi forestieri concorrevano ad esaltare le virtù dei vetrai. Enrico III nel 1574 avrebbe accordato la nobiltà ai principali di essi (1) e un altro principe esultante alla bellezza dei vetri muranesi, Carlo V, fondò delle fabbriche vetrarie in Ispagna con Maestri di Murano (2).

Alcuni Maestri del vetro sono noti. Raccolsi, oltre il nome dei famosi Beroviero e Ballarin, i nomi seguenti: Zuanne Dielai, Benedetto Marco Zane, Francesco Trevisan, Bartolomeo Visentin, Marco Caner, Lorenzo e Francesco Beroviero « padroni dell'arte » firmatari d'una dichiarazione alla Signoria di Venezia di non impetrar più alcuna grazia (agosto del 1468). E fra i cinquecenteschi: Giacomo Ferro, Andrea Ochigni, Agostino Trevisan, infedeli sudditi andati a lavorare in terre « aliene ». La vetreria muranese raccolse l'opera d'un gruppo di que' tanti bergamaschi che Venezia vide nel Cinquecento operosi sul campo dell'arte locale, i Licini, a cui appartiene il famoso Bernardino Licinio d.° inesattamente da Pordenone. E i Licini tennero a Murano varie officine vitree, indicate rispettivamente sotto il nome del « Cappello », del « Dragone », della « Pigna aurea » occupando dei compaesani. Chè i bergamaschi si didistinsero nella vetreria: Tommaso Licinio, vetraio di Murano, accumulò ricchezze e fe' onore al suo nome.

Gli onori di nobiltà, nel secolo XV e XVI, suonavano ben altrimenti d'oggi; essi si tramutarono in caloroso eccitamento non tanto a conservare a Venezia e a Murano la bellezza dei vetri, quanto a suscitare emulazione e studio, al perfezionamento di essi. Ond'è che nell'arte di colorire il vetro, la metà del secolo XV toccò un bel punto: allora il Senato della Repubblica decretava le pene che accennai, dov'essa arte si traduceva in inganno o in mezzo di contraffazione (1445: 19 agosto; « star ani do in una prexon de soto et pagar ducati 1000 [1]). Successivamente Murano scoperse i vasi filogranati « reticelli o ritortoli », vasi piccoli da zucchero o da acqua, lavorati a rete con fili di smalto bianco od a fettucce di smalti policromi, la quale invenzione vieppiù attrasse sull'isola l'attenzione d'ogni esteta. Cotali vasi svegliano il ricordo del vetro bianco, latteo « latticinio » dice il Garzoni (2) il cui uso, per vasi filogranati, è frequente. E si tenga presente il vetro affumicato, viola, acquamare, paglierino, giallognolo, verdastro, indicato dianzi, cioè si tenga presente la mite policromia dei vasi muranesi i quali, dal confronto dei vasi vitrei dell'antichità egizia e fenicia, nulla temono. Chè i nostri, grazie alle vetrerie di Murano, non sono fatti belli soltanto dalla trasparenza ideale, dalla leggerezza e dal color nel vetro lieve come velo, essi trasportano l'esteta per via della forma, del garbo, della linea. Tale guidizio si dava anche nel Cinquecento: Cocceio Sabellico († 1506) bibliotecario di S. Marco si mostra, sorpreso dalle forme svariate dei vasi muranesi (3).

La tecnica recò, indipendentemente dall'arte, una varietà nei vasi che c'interessano, e il vetro bianco o colorito, il vetro smaltato o dorato, il vetro filato dei vasi a reticelli, produssero una diseguaglianza nel nostro campo vasculare di cui occorre tener conto. Nè sfugge ad alcuno che i vasi muranesi ricevettero figure, medaglioni, rose, stemmi, graffiti in colori, i quali colle loro increspature, accendono vieppiù chi guarda con animo da poeta.

Riassumendo, considerando i fatti nel loro complesso, i vetri muranesi del secolo XV e XVI, possono dividersi nelle seguenti categorie:

1.° vetri colorati affumicati, violetti ed acquamare;

2.° vetri smaltati a mano, come la coppa assegnata al Beroviero, stata indicata, nel Museo Civico di Venezia;

3.° vetri cristiani i quali sono in oro graffiti entro due vetri;

4.° vetri a rete in colori;

5.° » graffiti in colori;

6.° » filigranati semplici;

7.° » filigranati in colori.

« mandato del podestà o per ordine del C. X. furono banditi i nomi « di 25 vetrai che erano a lavorare fuori di Venezia » (1597). « Giacomo « Ferro, Andrea Ochigni, Agostino Trevisan andato a lavorar in terre « aliene fra 8 giorni tornino a Murano, pena, se non torneranno, 5 anni « di galera ». A un forestiero Fiore di Bernardo Romano si distrusse il forno essendo vietato il lavoro ai forestieri.

(1) Bussolin, op. cit., p. 69 in cfr. con Fanello, *Saggio storico di Murano*, Venezia, 1816.

(2) Urbani de Gheltof, *Cat. cit.*, p. 6.

(1) Cecchetti, op. cit., p. 30, n. 1.

(2) « Se vogliono fare vetri bianchi di smalto, vi si aggiunga calcina di stagno, e questo si chiama *latticinio* »; Garzoni, *La Piazza Universale*, cit. p. 234. Toesca, *Vetri italiani a oro con graffiti del XIV e XV* secolo con illustrazioni in *L'Arte*, fasc. IV, 1908.

(3) *De Venetae Urbis situ*, lib. III, p. 211.

La eleganza, ricevette in questi due calici (fig. 156) leggiadrissimo omaggio. Al secolo XVI appartiene il vetro in forma di calice ornato da una rosa sotto la coppa, vetro incoloro, emergente su un piede che può spartirsi in due; la parte della rosa e quella del balaustro. Alla seconda metà di detto secolo, appartiene l'altro calice in forma conica allungata, il quale si aderge su un piede tondo composto da spirali intrecciati, fiancheggiati da piccole ali azzurre, alto 33 centr. Il tipo si ripete sovente; nè sale alla ricchezza delle coppe nella Tav. LXI, pezzi superbi, qualche po' anteriori ai calici precedenti, espressione

Fig. 156. — *Parigi:* Calici vitrei, già nella Collezione Spitzer.

eminente di forma e colori in un vetro. La prima coppa o calice manca di leggerezza; ma, squisita nell'armonia delle sue luci, consta di smalti azzurri, gialli, rosso cupo, bianchi che inquadrano de' partimenti aurati base di giràli bruni: la sua altezza va a 0 m. 325, il diametro a 0 m. 18. Pur geniale la coppa accanto, è distintissima: di vetro incoloro, contiene dei punti aurati e degli smalti azzurri, rossi, verdi, bianchi circondata da festoni gialli e rossi col nodo dorato, il piede festonato in oro, con punti di smalto bianco e azzurro: la sua policromia rapisce. Spesso ciò avviene nei vetri muranesi. Debbo limitare le descrizioni. La Tav. LXII di vasi cinquecenteschi contiene, *a*, una coppa finissima negli ornamenti che, come sottile rugiada, la coprono, squamette, perle, filetti; e le squame sono auree con perle di smalto azzurro, bianco rosso; e il piede increspato e il fondo della coppa si circonda d'un filo di vetro azzurro: altezza 10 centimetri. Al *b* il fondo d'una coppa, non corrisponde al pezzo precedente della stessa età (principio del secolo XVI). Il mio disegno non ne mostra il piede, basso, di vetro incoloro, decorato all'esterno da squame eseguite colla rota; nel mezzo le armi di Luigi XII e sull'orlo una striscia lumeggiata d'oro. Meno simpatica, *c*, una coppa incolora, ornata verso la estremità inferiore da un filo latteo « latticinio », ha piede a balaustro con ornamenti arrotati, lumeggiati d'oro con teste di leone e festoni: altezza 18 cent. Pur slanciata, *d*, una boccetta a mo' di zucca, schiacciata, è di vetro agatizzato azzurro bruno, giallo rosso, su piede ovale di rame cesellato e dorato, con figure di tritoni e nereidi, due maschere e due catenelle si congiungono al tappo di bronzo cesellato, filogranato, aurato. Bellissimo modello! Scelgo un altro pezzo alla descrizione, eppoi basta; uno dei più fantasiosi, *g*. È un calice che tocca la fine del secolo XVI, col piede scannellato di vetro verde cupo, lumeggiato d'oro; la coppa cilindrica ornata di rilievi con fili d'oro a formare dei partimenti ognuno dei quali ricco di bocci smaltati in rosso, azzurro, giallo, bianco; e l'orlo composto di rosette fatte a puntini su fondo d'oro: altezza m. 0,27. Non descrivo gli altri modelli *e* ed *f*, per brevità: le descrizioni che feci bastano a dare un'idea di quel che sono i nostri vetri.

Ecco una confettiera, modello squisito, col piede gracile accompagnato da tubetti azzurri, abbelliti da smerli (fig. 157). Il calice accanto è molto gustoso; gli ornamenti che ne fiancheggiano, a mo' di cresta, il piede, sembrano un pleonasmo. La coppa poteva farne senza e l'occhio ne sarebbe stato appagato. Egli è che tali appendici sono a giorno, e la impressione del vero corregge quella del disegno, attenuata dal colore. La coppa emisferica appiattita, che segue, ha il piede di canna attorcigliata con due ali azzurre, amplificazione del motivo precedente il quale, dove sia moderato in grossezza ed estensione, abbellisce e fortifica. Sono frequenti le volute, simili a creste ad ali o ad orecchioni, elemento di genialità e rinforzo all'invenzione dei vasi muranesi; e le volute filiformi o intrecciate che nella semplicità e nel lusso esultano, producono una serie di effetti d'arte che sottilissimi vanno alla boccetta in forma di pera (fig. 158) appiattita, uno dei pezzi più belli (fine del secolo XV) da me raccolti. Nei lati, munita di anelli

per le catenelle, essa si aderge su un piede basso e tondo; ha il collo sottile lievemente aperto, in cima, e riceve bellezza soprattutto dalle ampie rose che splendono nel verde tenero, nell'azzurro, nel rosso, nel bianco; nei lati minori, la bottiglia si orna di due formelle rettangolari eseguite allo stesso modo delle rose, e sul collo si apre ad una fascia con motivi a fiamma emergenti nell'oro e nello smalto. Gli stessi motivi, più piccoli, si ripetono in un ricco anello d'argento dorato, lavoro a giorno che s'involta a metà del collo, splendente in gocce azzurre, rosse e verdi, punteggiate di bianco, in armonia colle decorazioni di tutta la bottiglia, capolavoro di sobria finezza: altezza 0^m, 385.

I lampadari e candelabri di cui, come dei vasi muranesi, l'industria moderna si impadronì al fine di copiarli, ognuno ha in mente nei lucidi bracci iridescenti la cui epoca migliore non corrisponde l'attuale.

Lungo sarebbe il dire sopra le Raccolte dei vetri muranesi da Venezia a Murano, a Milano (Museo Poldi-Pezzoli), a Napoli (Museo Filangieri [fig. 159]), alle Collezioni private. La ricerca ne è facile.

Gli specchi: ramo insigne d'arte muranese, fu stimato il ramo della vanità. Però tale non sembra a gravi pensatori i quali eccitano a mirarsi nello specchio, perchè se l'uomo (meglio la donna) vedesi bello si sforzerà di mantenersi tale e dentro e fuori, se vedesi brutto cercherà di farsi bello mediante le virtù che illuminano la vita. Ciascuno si accomodi come vuole: qui, riandando il tentativo infelice del 1317 (1), sappiasi che si continuarono a Venezia gli specchi d'acciaio nel secolo XV, e fin presso la fine del secolo successivo: un Francesco Zamberlan, il 26 giugno 1572 godeva un privilegio per gli specchi d'acciaio e di specchi metallici si corredava nel XV secolo la reggia di Cosimo I dei Medici *(speculum de ferro andanico)* specchi di ferro e d'acciaio (2). Contemporaneamente si parlava di specchi « cristallini » della cui introduzione a Venezia si dà merito a Vincenzo Redor detto « l'inventor et fondator di specchi cristallini », e nel 1507 i Dal Gallo si dichiarano scopritori del « secreto de far specchii de vero cristalin », la quale cosa contraddice il vanto del Redor. I Dal Gallo osservano, in una supplica al Consiglio de' Dieci, che una casa in Alemagna e una in Fiandra conoscevano il mezzo da lui « con lo ingegno fatica et spesa » trovato: e senza insistere sulla priorità vale ritenere che nel 1569 gli specchiai veneziani si univano in corporazione o scuola.

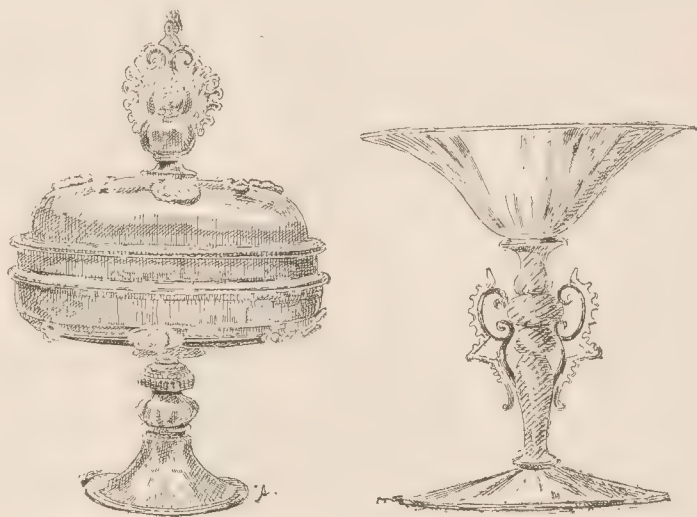



Fig. 157. — Confettiera e coppa vitrea.

I capitoli della loro mariegola erano approvati e, fuor di Venezia, si sgrossavano gli specchi con metodi novamente escogitati nel secolo XVI (1); lo che mostra l'interesse vivo sopra la nostra industria da cui la Serenissima trasse onore.

Il Cecchetti nota frequenti rapporti e non scarse liti, fra specchiai miniatori e « marangoni »; esse denotano una collaborazione nel lavorìo degli specchi questi come fabbricanti di cornici, quelli come pittori degli uni e delle altre (2).

Gli specchi aspettano, pertanto, il secolo XVIII per salire al punto culminante; aspettano la sapienza di Giuseppe Briati autore celebre cogli specchi, di

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, pag. 177.

(2) Conti, *La prima Reggia di Cosimo*, I, p. 59, 61 e passim.

(1) Comunicava Paolo Minucci del Rosso all'*Arte e Storia* (1891, p. 29), che nella F. XII delle *Strozziane*, pag. 136 37 nell'Archivio di Stato di Firenze, si trovano dei documenti in cui si menziona un modello o edificio per sgrossare gli specchi inventato nel secolo XVI da M.° Alessandro Franceschini veneziano.

(2) Op. cit., p. 35.

cornici, splendor di lucentezza vitrea e nivea, imitatore dei vetrai boemi (1), autore valente altresì di lampadari, lampade e lumiere bianche e trasparenti ancor esse, accese di colore, talune volte, come le cornici degli specchi, alla cui tinta bianca e alle cui decorazioni opache si associa l'azzurro in canne mosse a disegno. Di questo poi.

Non che non si facessero i lampadari a Murano durante il secolo XVI; e per es. un lampadario muranese cinquecentesco, nel Museo di Murano, a festoni, di sobria intelaiatura, appartenuto a Casa Morosini, dice la geniale tendenza con grazia non comune.

Fig. 158 — Bottiglia e coppa vitrea.

L'arte delle vetrate dipinte, ebbe ragionevole svolgimento in Italia, ma crebbe piuttosto nel campo sacro che nel profano; però la sterilità assoluta non colpì il campo profano delle vetrate. Frattanto due artisti eminenti vedonsi primeggiare, ora; sono due Maestri forestieri. Nel secolo XV l'alemanno e beato Giovanni da Ulma (1407 † 91), nel secolo seguente fra' Guglielmo Marcillat (1467 † 1529) francese, ambo frati domenicani i quali, rispettivamente a Bologna e ad Arezzo, lasciarono testimonianze fulgidissime della loro arte.

La signoria tenuta da due Maestri forestieri, non toglie, al terreno italico, i frutti locali. A sfatar subito ogni dubbio, giova vedere diversi altissimi Maestri italiani, disegnatori premurosi di vetrate: Lorenzo Ghiberti (1378 † 1455), Paolo Uccello (1396 † 1475), Andrea del Castagno (1369 † 1475) con Domenico Ghirlandaio (1449 † 94) a Firenze e Filippino Lippi (1457 † 1504) con Alessio Baldovinetti (1427 † 99) a Firenze ed a Lucca; lo stesso Ghirlandaio, forse a Lucca; e a Bologna Francesco Cossa (1438 † 80), Francesco Francia (1450 † 1517) con Lorenzo Costa (1460 † 1535). Nè dico di Maestri i quali non salirono le vette della bellezza e tennero posto decoroso nell'arte; Franceschino Zavattari (fior. nel 1417), Jacopo con Cristoforo de Motis (fior. nel 1478), Stefano con Antonio da Pandino (sec. XV) a Milano e nella Certosa di Pavia e il vercellese Martino Spanzotti (fiorito nel 1490), seguace di Leonardo che iniziò nell'arte il Sodoma e fu pittore di vetrate, con Pastorino Pastorini senese (1508 † 92) il migliore discepolo del Marcillat a noi noto per altre virtù, il quale ebbe un fratello Guido che coltivò, anche lui, l'arte delle vetrate, arte, che a Siena, tra gli ultimi pittori, conobbe fra' Pietro Fungai restauratore delle finestre alla Dogana nel 1569.

I Maestri del vetro erano semplici esecutori o ideatori e disegnatori di cartoni, che traducevano sul vetro i loro disegni: tale fra' Guglielmo di Marcillat. — Nel primo caso il disegno delle vetrate poteva esser dato da sommi Maestri del pennello o dello scarpello.

Fu dunque nel secolo XV, Maestro insigne di vetro, il beato Giacomo d'Ulma il quale, essendo vissuto in Italia quivi molto operò, lasciando larga messe di opere, gran parte distrutte, e lieto seguito di discepoli. Religioso domenicano la di lui data pur alta, nota allo storico degli artisti domenicani, è il 1467 (1). Giacomo d'Ulma va veduto a Bologna nella Basilica Petroniana. Ivi. Autore d'alcune vetrate, il Maestro sembra aver avuto l'ufficio di associare le tendenze realistica-alemanna col gusto italico; oggi una sola vetrata parla sicuramente del Nostro, e, splende nella quarta Cappella a destra. Essa fa viepiù rimpiangere

(1) Pazaurek, *Die Gläsersammlung des Nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg*, Lipsia 1902, con 37 tavole eliotipiche, e in colori e 18 illustrazioni nel testo. In questa opera, per la prima volta, è trattato con gran corredo di particolari, dei rinomati vetri di Boemia. Notevolissima la collezione di vetri della Boemia, dal secolo XVI al XVIII, nel Museo d'Arte applicata a Vienna, l'Oesterr. M

(1) Marchese, op. cit., Lib. II, p. 405; forse voleva dire 1463

la sorte che colpì i vetri del frate domenicano, dall'Italia uniti a quelli di fra' Guglielmo da Marcillat (1). Giacomo d'Ulma nel 1463 lavorava a S. Petronio; ciò si legge in un libro di mandati (2); ed è peccato che siansi rotti i suoi vetri di S. Domenico a Bologna e la città che l'ospitò dal 1440-41, molti anni, è destino che debba conservare ben poco di lui: la vetrata piena di luce e di mistero religioso nella quarta cappella a destra entrando in S. Petronio. Sta però che la scuola del nostro domenicano vien ricordata da opere di Lorenzo Costa, Francesco Cossa, Francesco Francia, estimatore del Maestro tedesco, il cui nome si impone quando in Italia si tratti di vetrate dipinte.

In una Cappella di S. Petronio il pensiero ravviva la gloria di Lorenzo Costa: egli eseguì il cartone della vetrata alla famosa Cappella Baciocchi, nella navata opposta a quella dei vetri di Giacomo d'Ulma, meno mistica ma più gagliarda di disegno e colorito di quella del frate, unica opera vitrea, certa, del Costa (3). La tradizione esulta ad un altro eminente Maestro, nelle vetrate petroniane: Michelangiolo: la vetrata della nona Cappella a destra sarebbe stata composta sul cartone del gran Bonarroti; nè lo spirito michelangiolesco esula da questa scena vitrea, ma la attribuzione è arbitraria (4).

La storia d'una vetrata in S. Petronio, ora nella sala dei vetri del Rinascimento nel Museo Civico di Bologna, fa parte del mio corredo illustrativo; e il vetro che dice la virtù di Giacomo d'Ulma, nella austerità d'una crocifissione, sorride in colori ardenti simmetrici come il disegno, i quali viepiù emergono nella semplicità d'una tavolozza verde-giallo-rossa, da un fondo a quadri, entro a formella a chiaroscuro lumeggiata da colori come un diadema d'oro da gemme. Il saggio è squisito (Tav. LXIII).

Bologna che vide, nel campo delle vetrate, il poter d'artisti di primo ordine, ebbe Maestri del vetro i quali operarono con decoro. Da alcuni documenti pubblicati non è tanto (1), risulta che un M.° Gherardino dalle Finestre nel 1454 dipingeva le vetrate di S. Michele in Bosco perdute ricostruendovi parzialmente l'edificio; e nello stesso luogo dipinsero vetrate un M.° Cesare, un Alberto e Gaspare da Modena, un Giacomo d'Antonio. Nell'istess' epoca circa fece delle vetrate a Bologna Giacomo d'Antonio Cabrini (1489) per la Madonna di Galliera, e nei primi anni del XVI secolo ne fece pel convento della Trinita un M.° Matteo, un M.° Grisante, un M.° Pietro. Antecedentemente, il pittore Raffaello Frizzi si assumeva due vetrate per la chiesa di S. Salvatore da collocare « in testa de la tribuna », ma di tanto lavorìo non si sa la fine: non infrequentemente ciò avviene.

L'amatore del nostro sub-

Fig. 159. — *Napoli:* Coppe di Murano, nella Collezione Bonghi.

(1) A Bologna si assegna a Giacomo d'Ulma un S. Rocco, pittura d'una vetrata nella chiesa di S. Martino, ma tale attribuzione non può accogliersi; si dànno altresì, al famoso Maestro, gli avanzi di alcuni vetri in un romitorio di Ronzano, fuor di città, dalla parte di S. Michele in Bosco; e questi avanzi non vidi e non giudico. Di fra' Giacomo d'Ulma esistono memorie in Bologna nell'Archivio del Demanio, ove si collocarono gli atti delle Comunità religiose. Vi stanno principalmente due volumetti manoscritti, del 1465 e 1466, appartenenti al convento di S. Domenico, su *spese di fabricha et ornamento della chiesa*. Contengono, citato più volte, il nome di « frate Jac. de Alemagna » per l'opere di vetri dipinti, e di un « Guglielmo da Como, per ferri che gli fe' eseguire frate Jacobo a « la fusina per lo ochio de la finestra ». Altre memorie insegnano che l'alemanno lavorava dei vetri per S. Domenico di Bologna nel 1472, e eseguiva intorno a quest'anno de' vetri pel refettorio, quelli per la Cappella di S. Domenico e il grande occhio sulla porta maggiore.

(2) Gatti, *La Fabbrica di S. Petronio*, Bologna 1899, p. 92.

(3) Lorenzo Costa dipinse la vetrata a colori in questa Cappella di S. Petronio a Bologna (Cappella Baciocchi) e fu Autore, presumibilmente, della vetrata nella Cappella vicina, la quinta a sinistra. Ricordando la squisita colorazione della vetrata nella Cappella Baciocchi ne indico il restauro di verso la metà del secolo XIX.

(4) Vari finestroni della Basilica Petroniana riaperti a' nostri giorni, ricevettero delle vetrate antiche le quali caddero, in parte, a motivo degli spari salutanti la incoronazione di Carlo V (1530) — questo fu detto Oggi alle antiche vetrate si sostituirono le vetrate a rulli di Venezia, preferibili ad ogni tentativo di falsificazione o riproduzione di vetrate nell'antico stile.

(1) *Arch. st. dell'arte*, 1895, p. 121 in cfr. coll'anno 1893, fasc. 1. Comunicazione del Malaguzzi Valeri in cfr. collo stesso *Arch.*, II, a. I, fasc. I-II Aggiungo ai precedenti Maestri un M.° Sebastiano dalle Finestre: costui operava a S. Michele in Bosco nel 1521.

bietto non abbandona Bologna senza essere andato prima a S. Giovanni in Monte: il Cossa con due vetri, soprattutto con un occhio, un S. Giovanni a Pathmos, consola lo sguardo colla sua arte: il santo seduto, primeggia la scena entro un paesaggio montuoso, e lo stile energico scuopre il Maestro che, però, volle mettere qui la cifra C A. F. Questo e un altro vetro del Cossa: originalissimi entrambi, appartengono al 1480 circa e furono eseguiti per conto d'Annibale di Gabione Gozzadini di cui in un vetro si riproduce lo stemma.

Nè si abbandoni Bologna senza aver veduto nella chiesa della Misericordia un occhio del Francia, la Vergine, una bellezza di luce e semplicità, sentimentale quanto è energico il Cossa a S. Giovanni in Monte.

Il Duomo di Milano e la Certosa di Pavia: come gli architetti e gli scultori, così i Maestri di vetrate nei due monumenti sono, parte, gli stessi.

Lo spettacolo vitreo del Duomo di Milano seduce; quivi l'abside infrancesato non saprebbe più largamente aprirsi al brio dei vetri dipinti, lo spettacolo non evoca pertanto antiche glorie vitree: i vetri sono moderni eccetto una tenue parte. Quelli antichi, al finestrone centrale, appartennero a Stefano da Pandino e furono cominciati nel 1416, quelli ai finestroni laterali furono di Franceschino Zavattari fiorito nel 1418. Ciò che resta di questi Maestri si trova in alcune finestre laterali; e dei due Maestri quegli che impressiona più è Stefano da Pandino, forse padre di Antonio che troveremo alla Certosa di Pavia ove, in mezzo a minor fulgore vitreo, potremo pregiarlo nel comporre eloquente e nel disegno austero. Prima dei precedenti Maestri i documenti fanno il nome d'un Tommasino d'Andrassy che nel 1400 giungeva a Milano da Venezia, e dopo quattro anni si parla d'un Antonio Monaco da Cortona, che si trova nel nostro Duomo in compagnia di Maestri locali: Antonio da Paderno, Michelino da Besozzo, Paolino da Montorfano, Niccolino Bociardo o Bozardo e Niccolò da Venezia figliolo del nominato Bernardo (siamo ai primi del secolo XV). E Stefano da Pandino che lavorava nella finestra absidale di mezzo, aveva compagni un Giovanni Recalcado, un Maffiolo da Cremona, un Isacco da Imbonate, tutti italiani, i quali al lavorìo delle vetrate milanesi si associano, nel tempo, a Maestri forestieri come parzialmente notai e ancora ricordo. Un Guglielmo francese freddato nel 1436 sul lavoro, non so se in rissa, un Bartolomeo savoiardo, Autore d'una vetrata notata a S. Giorgio, un Zanone de Anguis normanno, un Cornero, un Arnoldo tedeschi, presenti a Milano nel 1434; e si sta ancora nel primo cinquantennio del secolo XV, dal qual secolo il Duomo di Milano ricevette splendor di vetrate (1). Stefano da Pandino continuò l'opera sua, nel Duomo, anche dopo cotal termine; e verso la fine di detto secolo scorgiamo un Niccolò da Varallo e Cristoforo de Motis o Mottis, figura molto importante nella nostra arte a Milano e alla Certosa di Pavia (Veda qui sotto).

Appartengono al secolo XV i vetri della finestra nella Cappella intitolata alla Madonna dell'Albero, svolgenti istorie su S. Giovanni Damasceno, l'austerità del disegno ivi si accompagna ad un colorito seducente: certi rossi vivi, certi violacei emergenti su fondo marmoreo aurato, creano una bellezza che mi piace di riprodurre offrendo un saggio inedito molto importante (Tav. LXIV).

Il nominato Antonio da Pandino diventò Maestro di vetrate in famiglia, e alla Certosa si incontrò con vari Maestri come s'incontrò, egli stesso Maestro di vetrate, nel Duomo di Milano con Cristoforo de Motis Autore, nel 1476, di una vetrata nel Duomo milanese eseguita per conto del Collegio de' Notai, e Autore di vetrate alla Certosa.

Il tempio della Certosa di Pavia conserva alcune vetrate superbe; una quella nella Cappella di S. Caterina, del secolo XV, rappresenta questa santa; e, nella Cappella seguente, la vetrata di S. Agostino, non intiera come la precedente, ambedue assegnate a Giacomo de Motis decoratore di gusto che lavorò alla Certosa dal 1485 al 91. Suo fratello (?) Cristoforo de Motis, or indicato, firmò una vigorosa vetrata nel lavabo, rappresentante S. Bernardo col demonio (OPVS CRISTOPHORI DE MOTIS 1477), fece una vetrata con S. Gregorio Magno, dietro al monumento di Giangaleazzo con stemma sforzesco, e un'altra in una Cappella di destra. Detti Maestri intrecciarono l'opera loro, nelle vetrate certosine, con quelle del noto Antonio da Pandino Autore, nella Cer-

(1) Nel Padiglione del Duomo di Milano, all'Esposizione internazionale tenutasi in questa città nel 1906, si videro alcune storie vitree quattrocentesche di questi Maestri o della loro scuola, avanzi dei restauri eseguiti nel tempo alla Cattedrale milanese, andati miseramente distrutti nell'incendio del 3 agosto. A proposito di distruzioni dovranno ricordarsi le vetrate rotte dalle cannonate di Napoleone I all'epoca in cui Napoleone fu incoronato re nel Duomo (si sparava in Piazza!) e quelle infrante dagli archibugi d'un Bartolomeo Vitalbo, alla fine del secolo XVII, gran cacciatore di rondoni dai finestroni del « noster Domm ». Il cui ciclo di vetrate subì vari restauri e rifacimenti nell'epoca moderna dall'officina Bertini.

tosa, d'un energico saggio (metà del secolo XV), la vetrata nella Cappella di S. Siro, rappresentante S. Michele Arcangiolo colle parole ANTONIVS DE PANDINVS ME FECIT.

In Lombardia ricordansi altre vetrate quattrocentesche: la rosa di facciata a S. Giovanni o Duomo già in pessime condizioni, riordinata nell'officina Bertini qualche anno fa, forse d'un fra' Antonio da Monza (fior. nel secolo XV Autore d'un' opera insigne miniata nella Vaticana) stata restaurata dall'officina Bertini di Milano; due vetrate di Brienno (Brienno è paese pittoresco sulla riva occidentale del lago di Como) nella parrocchiale dedicata ai Santi Lazzaro e Celso (secolo XV) nello sfondo del coro, una, la Vergine seduta col bambino in grembo l'altra, S. Giovanni e S. Vittore; e due vetrate nella chiesa parrocchiale di Soncino nel cremonese sul lato del coro l' Annunciazione e la Madonna in una parte l' angelo dall' altra, il cui stile tira al tedesco, la qual cosa si spiega con ciò che l'Autore, fra' Ambrosino da Tormoli (┼ 1517) si era addestrato nell'arte a Bologna presso il celebre fra' Giacomo da Ulma (1). Fra' Ambrosino, fu detto, lavorò nelle vetrate del Duomo di Milano e d'altre città, e lavorò forse segnatamente quivi al tempio delle Grazie. Fr. Galantino nella sua *Storia di Soncino* scrive (III volume), una nota, 22 luglio 1492, del priore di S. Maria delle Grazie di Milano dicente che « frate Ambrosino da Soncino, converso, aveva condotto a perfezione, in quel convento e nella Chiesa di S. Maria della Rosa, molti ornamenti di vitree finestre ». S. Maria delle Grazie non conserva tracce del frate soncinate, e la chiesa di S. Maria della Rosa, distrutta da molti anni non possedeva, a quanto mi consta, finestre colorate. Il padre Marchese parlando del nostro frate lo dice alunno e collaboratore per trentatrè anni di Giacomo da Ulma: « frate Jacopo de Alemania converso e beato, del quale indegnamente sono stato discepulo et ho dormito con esso lui un anno sopra un medesimo saccone et ho veduto et audito molti sacreti de la sua sancta bocca degni di memoria ».

A indagare i punti meno esplorati si raccoglie che la Valsesia ricevette o diè Maestri di vetrate, e essa stessa produsse vetri dipinti.

(1) Caffi, *Ambrogio da Soncino, Giacobo da Ulma* nell' *Arte in Italia*, 1871, p. 134 e seg. Cfr. anche Mongeri, *Frate Ambrogio de Tormoli e le sue vetrerie a Soncino* in *Arch. st. lomb.*, 1877, p. 614 e seg. Benchè divise, si uniscono in una sola composizione, l'Annunciazione della Vergine.

La Parrocchiale di Baceno (Val d'Ossola) fu ornata di vetrate istoriate di scuola tedesca (secolo XVI). Alcune restano ad attestare la smagliante loro vivezza altre, i vetri della grande rosa sulla facciata, furono vendute non molti anni sono. Nella stessa valle, chiesa di Crevola, si osservano dei vetri pure cinquecenteschi, dell'istessa età come ne attestano le date 1527 e 1547.

I registri del Duomo di Milano contengono il nome d'un Niccolò da Varallo (1449-┼82) pittore di vetrate; nella Parrocchiale di Rocca-Pietra si conserva una vetrata con figure ed ornati, in due quadri, S. Martino a cavallo e S. Stefano con S. Gaudenzio della scuola di Gaudenzio Ferrari (secolo XVI) restaurata nel 1890. E ad Agnona in S. Michele la finestrina sulla porta di facciata s'apre ad un vetro con l'Arcangelo S. Michele che calpesta il demonio; nella Parrocchiale di Cellio, Cappella del SS. Sacramento, quattro finestre splendono di vetri, e la data tarda (1625), relativamente a quella dei vetri precedenti, risospinge indietro le nostre ricerche che, fisse specialmente al secolo XV, si dirigono a Venezia a S. Giovanni e Paolo, luogo d'una superba vetrata sgargiante in colori, una delle più vaste d'Italia. L'intelaiatura gotica (fig. 160) onde l'architettura della chiesa monumentale circonda le immagini della finestra, non appartiene all'epoca che studiamo. E la vetrata del 1475, che si assegna all'imaginazione di Bartolomeo Vivarini e all'opera di Bartolomeo Moceto, va tutta a quest'ultimo che fu discepolo del Giambellino e appartenne ad una famiglia di vetrai muranesi (1).

Detta popolarmente del Vivarini, la vetrata si apre sur un vano di 96 mq., occupando un buon terzo della ampiezza totale nella parete che essa avviva collo sfolgorìo de' suoi vetri; e nei restauri, enormi davvero, alla chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, la vetrata fu oggetto di cure le quali chiamarono da Milano prima gli artisti dell'officina Bertini, poi quelli dell'officina G. Beltrami che assunsero (1907) definitivamente l'incarico del restauro. Nella vetrata le immagini, le architetture, gli accessori tutto ha bellezza ed energia: e benchè la composizione suddivisa non associ immagini ad immagini in un concerto d'azione di vita e di calore, come nelle vetrate del

(1) Paoletti, *Raccolta di documenti*, fasc. II, p. 20, Padova 1895. Vi si fa cenno d'un « Anthonium Mozetum Vitrarium e a un Ser Anthonij Mozeti ».

Marcillat, le difficoltà minori non scolorano estremamente la compiacenza che la vetrata di S. Giovanni e Paolo e' suscita.

Firenze, Siena, Arezzo, Cortona, Lucca riuniscono una quantità di bellezze vitree di cui è piacevole trattare. Il Duomo di Firenze, ricco di vetrate, dal 1478, teneva un artista stipendiato per la manutenzione di cotal patrimonio al cui essere aveva contribuito, vedemmo, Paolo Uccello e il Ghiberti: questo disegnò i quattro occhi del tamburo al « Cupolone » eseguiti da Bernardo dei vetri (1).

I ricordi sopra l'opera delle vetrate nel nostro Duomo risalgono al 1388: in questo tempo lavorava a S. Maria del Fiore un M. Pietro di Niccolò teutonico, e si ricordano i vetri su cartoni di Agnolo Gaddi. Inoltre il secolo XV abbonda di testimonianze sopra i vetrai fiorentini: fra' Bernardo di Stefano dell'ordine dei Predicatori che ritroveremo al Duomo di Lucca, è Maestro vetraio a S. Maria del Fiore nel 1415; un suo correligionario, fra' Bernardino del q. Stefano vi era addetto nel 1423-24, come Bernardo di Francesco (1434), M.° Domenico di Piero da Pera (1434), M. Francesco di Domenico Gambassi, abitante a Lubecca invitato a Firenze nel 1435, Bernardo di Francesco de' vetri, che nel 1488 riceveva l'incarico di eseguire tutte le vetrate della cupola maggiore, Carlo di Francesco Zati che nel 1439-41 ricevette molti incarichi come avvenne d'un altro Maestro fiorentino, Sandro di Giovanni Agolanti († 1516), il quale dal 1478 al 1515, lavorò di vetro in S. Maria del Fiore. Costui non va confuso col padre, Giovanni di Andrea Agolanti († 1472), operoso e buon artista di vetrate, se nel 1465, in compagnia di Lionardo di Bartolomeo detto *Lastra*, eseguì una finestra nella cappella maggiore di S. Trinita a Firenze, su cartone di Alessio Baldovinetti, e nel 1447 e nel 50, a Roma, eseguì i vetri nella tribuna di S. Pietro come nelle camere del Palazzo Vaticano, e nel 1453-54 fece dei vetri con figure, in S. Stefano Rotondo, in S. Eusebio, in S. Teodoro (2). Egli educò alla sua nobile arte Sandro di Giovanni suo figliuolo il quale nel 1480, eseguì una bella vetrata con una storia di Cristo nel Duomo di Lucca e tradusse sul vetro, a parte le sue finestre in S. Maria del Fiore, il finestrone del coro in S. Maria Novella a Firenze su cartone di Domenico del Ghirlandaio.

(1) Cavallucci, *S. Maria del Fiore*, cit. Docum. n. 17, p. 146 e seg.
(2) Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, cit.

Il quale diè cartoni, con Paolo Uccello e Andrea del Castagno, a quel Bernardo di Francesco Maestro ai vetri di S. Maria del Fiore dianzi citato (1).

Fra i Maestri fiorentini, mettiamo quel Bartolomeo di Tommaso (sec. XV) il quale storiò, coi vetri, una finestra del Battistero di Pistoia nella prima metà del Quattrocento (2).

Firenze ebbe ragion di vanto nelle vetrate, da ciò che i frati Gesuati o Ingesuati di S. Giusto alle Mura, diedero numerosi e buoni Maestri a quest' arte: il Perugino talora ne disegnò i cartoni (3) e la città raccolse opere di carattere profano le quali sono le prime citate dove si tratti di vetri. Mi riferisco alle finestre assegnate a Giovanni da Udine (1487 † 1564) nella Biblioteca Laurenziana le cui grottesche spiritose, a due colori, colle armi di Clemente VII e Cosimo I, si svolgono a noi come musica soavissima. Del 1558-68, nessun documento sussidia la paternità indicata, mentre, eseguite da mani differenti, sta che esse abbiano occupato de' frati Ingesuati: lo stesso tipo a grottesche, abbellisce alcune vetrate in un elegante corridoio della Certosa presso Firenze, date anche queste a Giovanni da Udine, benchè potrebbero appartenere al fiorentino Bernardino Poccetti (1542 † 1602) pittore ed ornatista esimio che nell'ultimo decennio del secolo XVI, lavorò molto alla Certosa fiorentina godendo le simpatie di que' frati Non escludo che il Poccetti abbia avuto mano nelle vetrate laurenziane; e parmi meno verosimile che l'artista udinese vi abbia partecipato. È strano che il Vasari, il quale conosceva perfettamente Giovanni da Udine, parlandone, abbia passato in silenzio le vetrate della Laurenziana le quali forse escirono dall'officina dei frati Ingesuati. Qualche vetro simile si vede a Firenze nel Museo Nazionale; ed io penso che la città dovesse avere una fabbrica di vetri con grottesche, della quale disegnatori ed esecutori siano stati i nostri frati. Firenze, comunque, ricevette di fuori alcuni Maestri di vetrate. Pastorino Pastorini senese, anzi di

(1) *Illustratore Fiorentino*, 1908, p. 32.
(2) Su la finestra di Bartolomeo di Tommaso fiorentino nel Battistero di Pistoia, v. Bacci in *Rivista d'Arte*, fasc. 10-12, 1906. La finestra doveva contenere il Redentore e il Battesimo di Cristo e venne allogata nel 1413.
(3) Fu scritto dal Caffi che il Convento degli Ingesuati si chiamò di S. Giusto alle Mura (Firenze) perchè situato presso le mura della città. Il C. stesso lo credette edificato dal Michelozzi per ordine di Gio. di Cosimo dei Medici. Tuttociò è falso: il Monastero è più antico; v'erano state le monache agostiniane e la chiesa fu architettata da M.° Antonio di Giusto da Settignano. Veda anche *S. Giusto alle mura ed i Frati Gesuati* in *Illustratore Fiorentino*, a. 1908, p. 19 e seg. Il Monastero di S. Giusto fu distrutto nel 1529, con esso, pare, scomparve l'arte de' vetri esercitata dagli Ingesuati.

Castelnovo della Berardegna in quel di Siena (si dice oriundo pontremolese) addetto alla corte Medicea, ornò la città di Dante con vetrate ed eseguì una finestra storiata in Palazzo Vecchio, durante i suoi ultimi anni, essendo morto a Firenze, vecchio, dopo una vita randagia. Versatile, stuccatore, medaglista, stette anche a servizio di Ercole II duca di Ferrara come Maestro alle stampe della Zecca (1554-59 [1]); però Maestro di vetrate, Pastorino va veduto in patria. Presentato come il miglior discepolo del Marcillat, Pastorino, ricevette da questi i principî del disegno, l'arte delle vetrate, della pittura, e assistè il Maestro operosissimo ad Arezzo. Il Marcillat gli lasciò, fra altro, i suoi disegni; e siccome ad Arezzo Pastorino trovò poco da fare, si condusse a Siena dove stavano i suoi e dove potè mostrare il suo sapere, lavorando in quel nobilissimo Duomo alcune vetrate. Cominciò nel 1531 da una finestra di sagrestia, in S. Antonio, che piacque molto e produsse altri incarichi nello stesso Duomo ed eseguì l'ornamento di vetrate nel Palazzo Petrucci (1536), a tempo della visita di Carlo V imperatore.

Dopo, Pastorino, chiamato da Pierin del Vaga a Roma, ornò di vetrate la sala regia del Vaticano, (1541-45 (i cartoni sono di Pierino), e la lode di questo lavoro sospinse Paolo III ad affidare nuovi lavori al Maestro senese, de' racconciamenti di vetrate e alcune vetrate nuove destinate a S. Marco.

Una delle opere più importanti del Nostro è l'occhio del Duomo di Siena che eseguì Pastorino, ritornato da Roma: rappresenta l'Ultima Cena. Quasi, a compiacersi di cotal opera, il Maestro la firmò; così vi si legge: OPVS. FECIT. PASTORINVS, eppoi, AZZOLINO, CERRETANO, VIRGINEI HVIVS. TEMPLI. ÆDITVO. A MDXLVIIII. Azzolino Cerretani è l'operaio ordinatore dell'occhio, autore della denunzia per l'arresto di Pastorino, che aveva assunto di far l'occhio e tentò di scappare per non farlo, ma l'artista acchiappato, si imprigionò (2). L'occhio era stato chiesto, avanti (1440), a Guasparre di Giovanni

Fig. 160.
Venezia: Vetrata in S. Giovanni e Paolo (Fotografia Anderson, Roma).

(1) Pastorino da Siena aveva trovato persino uno stucco sodo da fare i ritratti « benissimo coloriti a guisa del naturale, con le tinte delle barbe, capelli e colori di carni »; così il Vasari, incidentalmente nella vita di Valerio Vicentino. Medaglista, alcune sue medaglie furono coniate a Reggio d'Emilia dal 1553 al 1551. L'Armand descrisse la medaglia di Gasparo Scaruffi, di Baldassare Vigarani, di Ippolito Malaguzzi, di Laura Sessi-Boiardi e il Museo numismatico di Reggio, possiede una medaglia di Pastorino Pastorini rappresentante l'artista reggiano Francesco Parolari.

(2) Un'altra volta gli capitò lo stesso, cioè di essere incarcerato per avere assunto un lavoro di decorazione alla Loggia della Mercanzia a Siena. Non ne aveva fatto che una piccola parte e pur aveva ricevuto il pagamento dell'intero lavoro.

prete da Volterra, il quale fece alcuni lavori nel Duomo da Siena e nella Collegiata di Radicondoli (1).

Il Marcillat, sommo Maestro di vetrate, fu dunque lodatissimo dal Vasari lieto che, mercè questo artista francese, il suo paese nativo si ornasse d'una corona di vetrate superbe (2).

Lavorò fra' Guglielmo a Roma, Cortona, Arezzo e Perugia, e il Padre Marchese amorosamente tessè la vita del Maestro; essa però va corretta nel luogo di nascita e nella sostanza resta quasi inalterata.

Il Marcillat non nacque a Marsiglia, come credette il Padre Marchese, ma a Châtre nella Diocesi di Bourges (3) e in Francia si iniziò alla pittura su vetro, onore di questo paese. Meglio che in altro luogo il Maestro vedesi ad Arezzo, nel Duomo, ove vince da noi, qualsiasi artista di vetrate. Avanti, il Marcillat lavorò con un Claudio, presunto suo educatore nella pittura su vetro e Maestro d'arte del vetro francese anche lui, che conobbe nel Convento ove il Marcillat si votò religioso. Il Marcillat trovavasi a Roma all'epoca di Giulio II, e assunse delle vetrate in Vaticano (non esistono più) in compagnia di Maestro Claudio verso il 1509. Durante lo stesso pontificato, per ordine di Giulio II, il Marcillat fe' un ciclo di vetri in S. Maria del Popolo (esiste ancora) narrando, con tavolozza un poco scialba, alcuni fatti sulla vita di Cristo e della Madonna. Vuolsi che il Nostro non sia Autore dei cartoni assegnati dal *Cicerone* ad un Maestro umbro, benchè il Marcillat non avesse bisogno che altri gli dèsse il disegno, essendo buon disegnatore e affrescante. Il Maestro insomma si fe' conoscere a Roma dove compì altre opere, oltre le indicate, fino a quando il cardinale Silvio Passerini non condusse il frate domenicano a Cortona ad eseguire alcune cose dell'arte sua. Il Marcillat, a Cortona, operò quale affrescante e quale artista di vetri: dipinse la facciata della casa appartenente al cardinale Silvio Passerini, ed eseguì alcune vetrate nella Madonna del Calcinaio a un miglio dalla città, nel 1517 circa. Il Vasari dimenticò le vetrate del Calcinaio, e i compilatori del *Cicerone* ignorarono questa fatica del Marcillat; la quale devesi tener presente come si merita. Chè il Marcillat alle vetrate sopra gli altari e gli occhi, alla Madonna del Calcinaio, superba creazione dell'architetto Francesco di Giorgio Martini, diè molto ingegno e diè molto tempo; tal lavorio ebbe però avversa la sorte. Un occhio mi fa presente le più belle creazioni del Marcillat ad Arezzo: rappresenta la Madonna del Soccorso con gruppo di imagini in ginocchio imperatori, re, papi, cardinali, religiosi, secolari e lo stemma dei Ridolfini cortonesi; una vetrata, con S. Paolo si unisce all'occhio e un S. Sebastiano, figura nobile, onora il disegnatore e il Maestro vetraio, a Cortona, alla quale città appartenne la vetrata del l'Adorazione dei Magi oggi al Museo di Kensington (Tav. LXV) pagina nobilissima del Marcillat. « AB O *(ri)* ENTE VEN *(er)* UNT », dice una scritta sotto la scena solenne che volge a un certo senso di simmetria non abituale al Maestro; il quale non aveva collocato nel Duomo di Cortona, come si ritenne, questa vetrata, ma nella Pieve. La nostra vetrata ebbe una compagna, la Natività, la quale trovasi in America, non so precisamente in che luogo. Le due vetrate passarono pertanto nel Duomo cortonese ma vi stettero poco tempo; e possedute, a metà del secolo ora spento dal Ridolfini Corazzi, le troviamo oggi all'estero; nè di più mi interesso lieto della riproduzione d'una di esse (1).

Il Padre Marchese osservò in Casa Passerini, i vetri di due piccole finestre colla Prudenza, la Fortezza, la Temperanza e la Giustizia, assegnati al Marcillat: il Vasari, narra di finestre nella casa del detto cardinale, le quali possono essere quelle del Padre Marchese a cui già mi riferii.

Così giunge l'epoca delle vetrate aretine le quali indicano la massima altezza toccata dal Marcillat che lavorò in vari luoghi d'Arezzo. Il suo capolavoro, anche per la ampiezza formando un ciclo ammirabile, è però quello del Duomo; ove le vetrate classiche del Maestro francese, scintillano entro una intelaiatura gotica, come la grande vetrata in S. Giovanni e Paolo a Venezia (2).

Le vetrate aretine nel Duomo narrano varie scene, la Vocazione di S. Matteo, la Resurrezione di Lazzaro, la Cacciata dei profanatori dal tempio, la Donna adultera, il Battesimo di Cristo; e l'uso giudizioso del-

(1) Milanesi, *Docum. d'A. S.*, vol. II, p. 197 Nota.

(2) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. 4, p. 421 e 430

(3) Op. cit., lib. III, p. 212. Il *Cicerone*, nella sua quinta edizione, riveduta e completata, erra sopra l'origine del Marcillat. Sul Marcillat v. Müntz in *Revue des Arts décoratifs*, 1890-91, p. 380, 87-349-74 e Chenon in *Notes archeologiques et historiques sur le Bar-Berry* (4 serie), vol. XXVII, 1904.

(1) Il P. Marchese indica la ignobiltà della testa di Maria, op. cit., vol. II, p. 217. Non ha torto.

(2) Nel 1524 il Marcillat pittore affrescò due vòlte nel Duomo d'Arezzo, stimate da Rodolfo del Ghirlandaio; e nel 1526 pigliava a dipingere sei vòlte piccole per lo stesso Duomo.

l'architettura subordinato alle immagini, dà un valore particolare a queste composizioni che si popolano, si animano, si infervorano come dipinte su ampie tele. Le difficoltà da svolgere soggetti di largo significato sopra superfici lunghe meno adatte a ricevere un cumulo di persone e di cose, deve tenersi in grave conto sul giudizio delle vetrate aretine; ed io queste difficoltà indico ed esalto il Marcillat che trattò le grandi scene vittoriosamente.

La Risurrezione di Lazzaro e la Vocazione di S. Matteo, due delle principali vetrate aretine se non le principali, offro a colori (Tav. LXVI); e, la Donna adultera (fig. 161) la disegnai in bianco e nero.

Nella vetrata di S. Lazzaro, l'Autore trionfa: la composizione popolata e architettata emerge per sapiente equilibrio di colori gagliardi senza asprezze vivaci, senza volgarità.

La vetrata di S. Lazzaro appartiene al 1520, una precedente, di S. Gregorio, fu finita nel 1517, quella dell' adultera è del '22, il Battesimo di Cristo va avanti salendo al 1519, la vetrata di S. Matteo viene al 1520, essendo posteriore alla rosa della facciata, pure dal frate domenicano, restaurata varie volte (1).

Prima che il Marcillat abbellisse il Duomo di Arezzo colle sue vetrate, il bellissimo tempio aveva ricevuto dei vetri dipinti, il più antico dei quali, degli Ingesuati nella Cappella del Sacramento va al 1477, precedendo il Marcillat che cominciò intorno al 1515. Domenico Pecori pittore e l'aretino Fabiano di Stagio Sàssoli, lavorarono, 1513, alcune vetrate destinate alla tribuna, ma le fatiche di questi due Maestri ebbero mala sorte; nel 1533 le vetrate furono disfatte, poichè gli Aretini non ne sarebbero rimasti contenti e la presenza nella vicina Cortona del Marcillat li avrebbe condotti al Maestro francese (2).

Il Marcillat che eseguì molte vetrate in vari luoghi presso Arezzo (nella Pieve a Sietina esiste un piccolo vetro assegnato al M. in cattivo stato), ad Arezzo diè l'occhio alla chiesa di S. Francesco, ottimamente conservato, ed alla S. Annunziata diè de' vetri superbi, poco citati, due occhi, lo Sposalizio della Vergine e l'Assunta, parte dei vetri eseguiti dal Marcillat in questa chiesa.

Di questi ultimi vetri il più smagliante è quello sulla facciata di S. Francesco. Francesco erasi recato a Roma da papa Onorio III e con un mazzo di rose bianche e rosse, egli chiese e ottenne la speciale indulgenza della Porziuncola, conosciuta comunemente sotto il titolo *Perdono d'Assisi*.

Siccome S. Francesco della nostra vetrata tiene appunto un mazzo di rose in mano, ciò induce a ritenere che la scena ivi narrata, sia il ricevimento del Santo alla corte pontificia di Onorio III. Se invece, come vuole il Vasari, la vetrata rappresentasse la Confermazione della regola dell' ordine, il papa sarebbe Innocenzo III. Ma allora come c' entrano le rose, nella vetrata francescana?

Due stemmi si veggono dipinti sul piano anteriore della composizione e sono, quello a sinistra, dell'Opera delle Chiese Comunitative (O✠A in campo bianco e rosso) e quello a destra della Famiglia Viviani (gigli d'oro in campo azzurro tramezzato da banda d'oro).

Quanto ai colori non potrebbero essere più vivaci e belli. Per dare maggior risalto al gruppo dei fraticelli e al S. Francesco, che con gli abiti bruni e monotoni non costituisce una agevolezza d'arte, l'artista collocò davanti al santo due prelati, dagli ampi e luminosi panneggiamenti, e dietro mise una fila di cardinali che con le loro mantelle candide e lucenti tagliano la massa della composizione separando il gruppo dei frati dall'architettura del fondo.

Accenno le vetrate nella Madonna del Calcinaio alcune perite oggi in ottimo stato, grazie alle cure recenti di Francesco Moretti, noto restauratore della grande vetrata di S. Domenico in Perugia. Alcune vetrate possedute dai Corazzi a Cortona (famiglia oggi estinta) furono vendute circa venticinque anni or sono; nè le vetrate dianzi indicate, eseguite dal Marcillat al cardinale Passerini trovansi più in Cortona.

I molti incarichi assunti da fra' Guglielmo obbligarono il Maestro ad avere degli assistenti; da ciò una quantità di discepoli seminati a Cortona e ad Arezzo. Furono creati dal Marcillat un Maso Porro cortonese, buon tecnico più che buon disegnatore, secondo il giudizio del Vasari: e furono suoi creati Battista Potto o Borro d'Arezzo († 1553), Michelangiolo Urbani altro cortonese e Stagio da Fabiano Sassoli, senza nominare Pastorino Pastorini di lui prediletto, su cui detti alcune notizie.

Il Duomo di Lucca, specialmente, mercè le cure dell'Operaio Jacopo da Ghivizzano, fra il 1470 e 84

(1) Pasqui, *La Cattedrale aretina*. Ivi leggesi la descrizione minuta (p. 88-94) del ciclo vitreo di fra' Guglielmo, con un bel materiale documentario in appendice (n. 46 e seg.).

(2) Cortona ebbe un Maestro di vetri, poco noto, un Antonio Monaco che nell'aprile 1404 aveva assunto delle vetrate pel Duomo di Milano, e, dopo aver vissuto a ufo della fabbrica durante qualche tempo, fuggì da Milano senza lasciar quasi niente di fatto

ricevette un superbo ciclo di vetrate che l'età successiva al secolo XV (seconda metà), lasciò deperire, il Secento deturpò, e due secoli dopo distrussero in somma parte. I cartoni delle vetrate lucchesi si assegnano a primari pittori fiorentini (1); e benchè non si escluda che avanti la metà del Quattrocento, non siasi parlato di vetrate pel Duomo di Lucca (nel 1413 fra' Bernardo di Stefano che aveva lavorato al Duomo di Firenze riceveva il pagamento di vetri destinati alla nostra fabbrica), la data più lontana di tali vetrate è il 1472. A quest'epoca Alessio Baldovinetti fiorentino dava il cartone al Maestro di vetrate Bartolomeo di Andrea d.° Banco di Scarperia (n. 1430 viv. nel 1491), fece una vetrata del nostro Duomo, e M.° Pandolfo di Ugolino da Pisa (fior. nel 1485), ne lavorava varie al Duomo di Lucca (2) che vide, indi, le vetrate di Francesco di Buonaventura, Sandro di Giovanni (n. 1443) e di altri Maestri sulla cui opera non occorre intrattenersi, se non per confermare che il patrimonio vitreo in Italia subì la sorte sciagurata a cui la materia del vetro difficilmente si sottrae. Onde, a Lucca, oggi vedonsi, come nel Duomo di Milano, parecchi vetri dei Bertini milanesi i quali a Lucca lavoravano dal 1853 in avanti. Il Duomo di Lucca oggi non vanta, resto del suo sfolgorante patrimonio vitreo, che le vetrate absidali eseguite da Pandolfo d'Ugolino da Pisa; il rimanente, sostituito colle vetrate nuove dei Bertini, andò malmenato e distrutto. Vuolsi che i Bertini ricevessero gli avanzi delle antiche vetrate, ma è una voce ch'io non posso raccogliere; comunque, offerte ai Bertini o distrutte per trascuratezza, i vetri del superbo ciclo di Lucca non esistono ormai che nelle memorie scritte.

Nè parlò del Duomo di Pisa, la Primaziale, che ci condurrebbe al di là dal nostro sentiero, evocando un quasi ignoto monaco sardo, Maestro di vetrate, uomo universale, Fra' Domenico (fior. nella metà del XIV secolo) di cui si raccolsero notizie dall'anna lista del convento di S. Caterina a Pisa.

La storia delle vetrate non si compone soltanto delle pagine vitree ch'io indicai, benchè esse siano le più splendide: il Marcillat eseguì a Perugia una vetrata per la Cappella Belli in S. Domenico, intitolata a S. Lorenzo e, se non fosse morto prima di cominciarla, fra' Guglielmo avrebbe dato, alla stessa città, o a S. Domenico, una vetrata tonda colla ultima Cena. Perugia vanta Maestri di vetro quattrocenteschi: un don Francesco Barone, un Neri da Monte: ed il nominato Tommaso Porro di Cortona, discepolo del Marcillat, nel 1538 eseguì una vetrata a S. Maria Maggiore a Spello, e ser Guasparre da Volterra assunse nel 1444 alcune vetrate pel Duomo d'Orvieto, che mettono in vista un Giustiniano da Todi (fior. nel 1446) buon Maestro di vetro, arbitro in una questione su le vetrate orvietane di detto ser Guasparre. La Liguria, Genova nel 1490, ebbe fra' Agostino de' Gavi, esecutore di *finestras vitreas* nella sala superiore del Palazzo di S. Giorgio, e nel 1509 ed anni seguenti ricevette vetrate dipinte, a spese del Comune di Genova, alle porte e finestre del coro nella Cappella di S. Sebastiano e agli sportelli dell'organo in S. Lorenzo da fra' Angelo da Firenze, Gio. Angelo da Milano. Inoltre un prete Giulio Castruccio lavorò le finestre del Palazzo del Comune ed il fanale della lanterna a Capo di Faro (1).

Napoli s'interessò all'arte delle vetrate sebbene non producesse Maestri esimii, a quanto io so: ivi nel 1484 un frate, Domenico Mangialupo di Gaeta, si obbligava d'insegnare leggere, scrivere « *ac faciendi fenestras de vitro* » a Jacopo de Lilione di anni 13; e nel 1489 parlasi d'un Paolo Calamacia napoletano venditore « de vitro » da finestra, e di due frati predicatori Angelo e Giacomo da Gaeta, acquirenti, da un Pietrillo Corvino napoletano, del vetro per dipingervi. Sorge poi nel 1499 un Biagio di Tommaso padrone d'una vetreria a Napoli, ove si fabbricavano vasi vitrei, e poi, si rintracciò un Giovanni Bernardo Francesco esecutore nel 1576 d'una vetrata per la Cappella della famiglia Brancaccio all'Annunziata, un Michele Romano che eseguì per conto d'un Liberato de Rinaldo una vetrata nella Cappella che costui possedeva in S. Maria Materdomini della Rocca correndo il 1591, e lo stesso poco appresso (sono fuori cronologicamente dal soggetto) riscuoteva un acconto da Luca e Giovanni Pisani per una vetrata ad una Cappella « dentro S. Pietro Martire ».

(1) Ridolfi, *L'Arte in Lucca*, cit., p. 213.

(2) Fu eccellente Maestro di vetrate Pandolfo d'Ugolino da Pisa che lavorò superbamente nel Duomo di Lucca dove, nel 1485, compiva le tre bellissime vetrate larghe di disegno, magnifiche di colorito. Domenico Ghirlandaio ne avrebbe fatto i cartoni. Nel 1462 lavorava pel Duomo della sua città natale.

(1) Belgrano, op. cit., p. 102. Il B. accenna (p. 101) le finestre ornate « di tela bianca e sottile inoliata ed incerata, qualche volta dipinta ad ornamenti o figure che lasciavano penetrare, nelle domestiche stanze, appena una dubbia luce »; e correndo il 1395, fu sequestrato, in casa di Niccolò Cereghino, *uno inceratus*. Così il B.

L'*Indice* del Filangieri sussidia le nostre indagini, e bisognerebbe che queste si intensificassero ad aver una consistenza reale. Basta: un tributo alla nostra arte non potè essere negato dall'Italia meridionale; e se l'Italia centrale e superiore possiede maggiori saggi vitrei, il tener conto di una certa attività in questo campo svoltasi fuor da' paesi da noi meglio esplorati, è cosa doverosa (1).

Le vetrate a rullo non sono molto interessanti dal punto di vista dell' arte; questi vetri tondi ricevuti dal Medioevo passarono al Rinascimento, e il secolo XV vide i vetri a rullo in molti luoghi come ne fanno fede, tra altro, molte pitture. Non avrei quindi che a ripetermi e dire che a Venezia Maestri del pennello come Bartolomeo Vivarini (Natività della Vergine in S. Maria Formosa), il Carpaccio (ciclo di S. Orsola alle Gallerie), Gentile Bellini, Giovanni Mansueti ed altri pittori, nelle Gallerie e nel Palazzo Ducale, senza parlare di artisti del Rinascimento d'altre regioni italiche rappresentarono i vetri a rullo nell'epoca che ci concerne; e quest' attestazione quasi esaurisce l'attuale soggetto meno artistico del precedente.

Nella sagrestia di S. Anastasia a Verona si conservano alcune delle lunghe vetrate d' un Giacomo da Ferrara, il cui campo è formato da vetri tondi ondulati, detti veneziani, di vetro un po' verdastro, uniti col piombo, di cui si parla in un Registro della chiesa sotto l'anno 1463. L'uso di questi vetri tondi fu diffuso; e se ne conservano, qua e là, non pochi modelli. Alcuni documenti li indicano a questo modo: « occhi bianchi veneziani ». Essi alle volte sono uniti a fregi con figure o ornati, come nelle vetrate di S. Anastasia, alle volte no; e gli intervalli quadrati fra tondo e tondo si ornano di qualche fiore o di qualche colore. Nè occorre insistere su questa foggia di vetri assai noti, il cui uso oggi rifiorisce in mezzo a noi.

L'Italia del Rinascimento non vanta i numerosi pavimenti a mosaico o commesso del Medioevo, ma ideò il pavimento più splendido che immaginar si possa, il pavimento marmoreo del Duomo di Siena. Lunga, intricata n'è la storia: molti composero quest'opera singolare il cui inizio va oltre il secolo XV e il XVI (2), ma questi due secoli rivendicano le bellezze più alte del pavimento senese, esultando a ciò che pennelli insigni dettero cartoni di scene superbe. I Senesi nulla trascurarono al fine che il pavimento divenisse unico nella sua bellezza: esso glorifica

Fig. 161. — *Arezzo:* Veduta nel Duomo (Fot. Alinari, Firenze).

(1) Novi, *Dell'Arte vetraria,* cit. Contiene alcuni documenti sul soggetto dei vetri a Napoli.
(2) *Arte nell'Industria,* vol. 1, p. 478.

principalmente, un pittore senese Domenico Beccafumi detto Mecherino o Mecarino (1486 † 1551) di cui un quadro, la Incoronazione, nella sagrestia di S. Spirito, attesta il sommo potere di lui intorno alla cui fatica, nel pavimento senese, si esprime nel seguente modo il Vasari. « Egli, presi marmi bigi, acciò facessino nel mezzo dell'ombre accostate al chiaro del marmo bianco e profilate con lo scarpello, trovò che in questo modo col marmo bianco e bigio si potevano fare cose di pietra a uso di chiaroscuro perfettamente » (1).

Nel pavimento di Siena la tavolozza si compone dei seguenti colori: bianco bigio, bigio scuro, nero, giallo e rosso. Il giallo e rosso sono adoperati nelle vesti, ne' fregi e, talora, nei fondi ove è del paesaggio. Il nero viene adoperato, spesso, nei fregi e nel fondo, talora nelle vesti. Il bianco, il bigio e il bigio scuro, serve alle carni: e poichè l'uniformità di questi colori non basta a dar conto di certe mezze tinte e di certe ombre delicate, l'incisione interviene a degradare le parti luminose, a rinforzar le masse scure, a indicare il giro delle pieghe e a determinare altri particolari. L' effetto è grandioso, sintetico e piacevole (2). Il Beccafumi non entra nelle storie a tratteggio (le storie non sono tutte al modo che il Vasari indica), e ne fu esecutore un discepolo del Beccafumi, Giovambattista di Gerolamo Sozzini (fioriva nella seconda metà del secolo XVI), il quale può essersi servito di cartoni del Mecherino che può averne disegnati più di quanto poi ne mise in fatto. Così il Beccafumi operò nobilmente e molto nel pavimento più magnifico d'Italia, e cominciò a lavorarvi nel 1517: nel 1518 faceva una storia sotto la cupola, nel 1521-22 lavorava in tre storie d'Elia e del re Acab; nel 1525 disegnava la storia di Mosè il quale percotendo la pietra nel deserto fa scaturire l'acqua e dà da bere al popolo assetato, storia piena di vita, verità e movimento. Essa contiene un putto il quale tuffa il muso d' un cagnolino nell' acqua e il cagnolino fa un movimento che pare un essere vivente. Il Beccafumi, nel 1544, disegnava le storie di Abele e di Melchisedech; si parla poi, 1546, d'una storia grande con Abramo che vuol sacrificare Isacco intorno la quale il Maestro mise un fregio di mezze figure. E fe' ben altro, il Beccafumi, ed allato di lui avanti, contemporaneamente, dopo, lavorarono al nostro pavimento molti: nel 1451, M.° Cosso di Bastiano da Firenze riceveva l'incarico d'alcune figure con fogliami secondo il modello di Gio. Guasparre da Volterra, successivamente, 1481, Urbano di Pietro da Cortona, Antonio Federighi, Giuliano di Biagio, Vito di Marco e Luigi di Ruggiero ed altri disegnarono le sibille nelle due navate laterali, cinque a destra, cinque a sinistra. Quelle a destra entrando rappresentano, a cominciare dalla porta, la Delfica (Giuliano di Biagio e Vito di Marco), la Cumèa (Luigi di Ruggiero d.° l'Armellino pare e Vito di Marco), la Cumana (Giovanni di M.° Stefano), la Eritrea (Antonio Federighi), la Persica (Urbano di Pietro da Cortona). Le altre cinque della navata sinistra parimente a cominciare dalla porta sono: la Libica (Guidoccio Cozzarelli), l'Elespontica (Neroccio di Bartolomeo Landi), la Frigia (non si sa di chi), la Sanica (Matteo di Giovanni Bartoli), e l'Albunea (Benvenuto di Giovanni del Guasta). I Maestri che eseguirono tali immagini non sono tutti menzionati; si sa, fra gli altri, che ne tradusse in marmo Giuliano di Biagio sopraddetto. Perfino il Pintoricchio pose il suo pennello a decoro del pavimento senese; la storia della Fortuna (Tav. LXVII), non molto bella nelle linee generali, è sua. Il Federighi ricordato, die' il modello delle sette età dell'uomo (Tav. LXVIII); nè si conoscono con certezza i Maestri di tutte le scene. Quella di Giuditta che libera Betulia (il suo disegno ne rappresenta una parte) pittoresca, mossa, viva nei cavalli e nei cavalieri, si assegna dubitativamente a Matteo di Giovanni, pittore della splendida tavola, la Strage degli Innocenti, impressionante nel suo terrore, in S. Agostino a Siena, Autore della stessa scena nel pavimento senese, ripetizione della tavola. Il re siede circondato da armigeri, sotto un portico corinzio ed a' suoi piedi, in fondo la scalinata del trono, giacciono dei bimbi uccisi; il re comanda di scannare i fanciulli e l'ordine viene eseguito lui presente, dai suoi sgherri, infami più della crudeltà (1).

(1) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. V, p. 646. Didron, *Le Dallage historié de la Cathédrale de Sienne* in *Ann. Arch.*, 1856, p. 338 e seg. Maccari, *I meandri, gli ornamenti ed i fregi del pavimento della Cattedrale di Siena*. Cust, *The Pavement Master of Siena*, Londra 1902, lavoro di volgarizzazione. Su Domenico Beccafumi dà molte notizie il Milanesi in *Docum. d'Art. sen.*, vol. III, p. 165 e seg. e il Della Valle, *Lettere senesi*.

(2) Nota il Zobi, op. cit., p. 101, che il cemento o mestura adoperata dagli artisti che lavoravano il pavimento del Duomo di Siena a riempire le incisioni fatte col ferro a guisa di grosso bulino, si compone di pece greca, pece nera ordinaria, gomma lacca, cera vergine, terra argilla e polvere di marmo

(1) Nella seconda metà del secolo XVIII, il pittore Carlo Amidei tentò di proseguire le storie nelle formelle minori del pavimento, ma il lavoro non appagò; e il merito di aver terminato questa parte del pavimento senese, va al mio amico Andrea Franchi, che eseguì i cartoni nel 1897. Cfr. Lisini in *Miscell. storica senese*, 1898, p. 25-27.

Il Duomo di Lucca, possiede uno stupendo pavimento marmoreo a commesso. Eseguito fra il 1475 e il 78 auspice l'operaio Jacopo da Ghivizzano, se non disegnato dal Civitali, forse da lui fu approvato: esso consta di sessantatrè lastre quadrate di marmo bianco circondate da fasce verdi di Prato, con rose bianche; gli ornamenti dei quadri sono intarsiati in rosso della Garfagnana e verde di Prato, ed una fascia intarsiata incornicia l'insieme. Tal lavorìo cuopre parte del Duomo: il pavimento della chiesa è pur bello ed oltre ad un altro pezzo simile, questo descritto contiene molti riquadri con intarsi.

Firenze conserva un grazioso pavimento nella Cappella del cardinale di Portogallo in S. Miniato al Monte, su disegno di Antonio Manetti (secolo XV), architetto dei Medici, che a S. Miniato ideò la splendida Cappella la quale ci ricorda il soffitto di Luca della Robbia. La Cappella di S. Miniato fa sovvenire la Cappella Piccolomini nella chiesa di Monteoliveto o S. Anna de' Lombardi, a Napoli dal duca d'Amalfi, nipote di Pio II, eretta a somiglianza della Cappella di S. Miniato al Monte. Napoli ricca di pavimenti maiolicati nel Duomo, ha un pavimento molto modesto di mattonelle, bianco e bardiglio, ma ricevè un pavimento artistico, di cui nella seconda metà del secolo XVI si vedeva molte lastre e la iscrizione: MAGNIFICVS MILES DOMINVS CIARLETTA CARACCIOLVS FECIT HOC PAVIMENTVM AD HONOREM DEI, ET BEATI JANNARI ANNO DOMINI MCCCCXXXIII MENSIS MARTII INDICT. XI (1).

§ 5.

Lavori di Osso, Avorio e Bossolo (2).

L'avorio continuò a lavorarsi in oggetti del culto moderatamente (3) e si estese in mobili grandi o piccoli come que' gabinetti a colonne ed archi, frontoni e nicchie, statue e putti, facciate di opulenti macchine architettoniche, piuttosto che mobili da salotto destinati a conservare cose minute. Il bossolo e l'osso qualche volta, anch'essi, servirono all'intaglio o all'intarsio, nei pannelli di cotali gabinetti. L'opera musiva o di commesso, che si valse largamente di osso, avorio, bossolo, fu sussidiata dall'incisore che precisò, figure, frutta, fiori, foglie tratteggiando le masse come oggi si vede.

Indipendentemente dai mobili, l'avorio e il legno si combinarono in oggetti piccoli a ottenere un effetto di policromia naturale, e il legno fu sempre presente constituendo l'anima delle costruzioni sulle cassette, ad es., le quali ricevettero la superficiale incrostazione eburnea.

Valsero, tali materie, anche sole; e la scultura figurativa coll'ornamentale le adottò. Avvenne, nel Rinascimento, quello che, in più estesa misura, si vide nel Medioevo esultante alla scultura eburnea.

La ricca famiglia artistica della nostra epoca, ecco ebbe Maestri di chiaro nome usi al lavorìo dell'avorio: due zii del Cellini, Baccio (fior. nel 1480) e Francesco trassero ragion di decoro dalle produzioni eburnee; e benchè Benvenuto non parli di aver lavorato l'avorio (ne avrebbe discorso se l'avesse lavorato) tuttavia gli zelanti attribuiscono a lui alcuni avori. Il Museo di Dresda, ne vanterebbe due; ma il vanto esula da ogni ragione (1). Altri notò un frate di Siracusa buon artista dell'avorio, nella seconda metà del secolo XVI (2), un Giovanni Ambrogio Maggiore milanese (secolo XVI), ed un Cleofas de Donato, intarsiatore e tornitore milanese (fior. nel 1512), che eseguiva ai primi del secolo XVI una bellissima tavola da scacchi, e vari oggetti d'avorio alla Marchesa di Mantova (3).

Riallacciando queste note al capitolo precedente, sarà constatata la diminuzione d'amore al lavorio eburneo, nel periodo attuale. Il quale non può dissociarsi dal ricordo che Dieppe, città della Francia settentrionale, luogo d'imbarco per l'Inghilterra, proprio intorno a quest'epoca, alla fine del XIV secolo si iniziò al lavoro eburneo che equivale a onor di quest'arte e a decoro dieppese. Cotal lavoro ininterrottamente continuò nel tempo e continua, materia a statue, medaglioni, oggetti d'arte decorativa, rappresentato da legioni di artisti, tornitori, scultori, incisori (4).

(1) Summonte, *Dell'Historia di Napoli*, vol. II, p. 344.

(2) Campori, *Della lavorazione dell'osso e dell'avorio e di industrie già fiorenti nella città di Reggio dell'Emilia*, Mantova 1875. Scheyer, *Elfenbeinplastik*, Lipsia, senza data ma recente.

(3) Possiede, il Duomo di Savona, un ricchissimo pastorale d'avorio con ornati e figure che chiamasi da papa Giulio, Giulio II della Rovere savonese (1503 13). Esso reca la data 1491, che smentisce quest'attribuzione la quale vorrebbe indicare che Giulio II sarebbe il donatore del pastorale donato invece, pare, da un Pietro Gara domenicano, che dotò il Duomo di Savona di molti ornamenti. Alizeri, *Notizie*, cit. vol., VI, p. 255-56.

(1) V., a proposito di lavori italiani attribuiti al Cellini, le osservazioni del Labarte in *Histoire de l'Orfèvrèrie*, II ediz., p. 133.

(2) Carnesecchi, *Rivista d'Arte*, 1905, n. 5 6.

(3) Bertolotti, *Le Arti Minori*, ecc., p. 179.

(4) Milet, *Ivoires et ivoiriérs de Dieppe* in *Art.* 1905 e seg in cfr con *Arte nell'Industria*, vol. I p. 270.

L'avorio si assimila, all'osso e al bossolo, e fu adoperato nelle cose piccole, cassette (cassette « d'avolio », nella guardaroba di Lucrezia Borgia) vasi, specchi, pettini, manichi di posate, ventagli, spade, fiaschette da polvere, e l'ambra entrò in queste o simili composizioni, anzi l'ambra non si trova di rado in cassette. Gli Inventari ciò attestano quando ad attestarlo non esistessero de' modelli. L'ambra, medesimamente, servì a formar dei manichi come l'avorio, e questo ricevette, spesso, sue forme dal tornio in un cumulo di vasi, differenti di sagoma e dimensione: in tal genere si distinse Giovanni Ambrogio Maggiore or nominato. Emersero nell' arte eburnea, i paesi tedeschi i cui Musei sono pieni di vasi eseguiti nella materia di cui si tratta.

A Bologna possediamo un' anfora d'avorio scolpita, rilegata in oro, cinquecentesca, che può assegnarsi alla bottega del Cellini; essa parla il tedesco con disinvoltura. Vasi ed anfore eburnee si ornarono di scene figurative con poche, molte o moltissime figure; ed è popolato il Massacro degli Innocenti in un fondo di specchio eburneo, quattrocentesco, nel Museo del Vaticano; ma se un poco esula dal nostro territorio, il presente pezzo, esso attesta una costumanza che va conosciuta.

La lavorazione di pettini artistici, deve aver impiegato una grande quantità di osso e avorio. In un Inventario di oggetti dotali che il conte Niccolò da Montefeltro destinò a sua figlia Orlandina nel 1445, si citano « quattro pettini d'avolio (avorio) con li derizzatoi (denti), messi a oro » (1). Cotali pettini, a due lati di denti grossi e radi da una parte, sottili e fitti dall'altra, con fregio scolpito nella superficie fra le due parti, sono somiglianti ai pettini medievali (2).

Il Louvre possiede un pettine quattrocentesco d'un certo pregio (fine del secolo XV). Rettangolare, ha due file opposte di denti, gli uni grossi, gli altri piccoli, divisi da un fregio scolpito in ambo i lati, fiancheggiato da una ghirlanda di rose. Nel fregio sono intagliate due storie sacre. l'Adorazione dei Magi, da un lato, l'Annunciazione dall'altro, su un fondo fiorato, in origine colorito. Un simile oggetto fe' parte della Collezione Spitzer (nel Catalogo S. è perfettamente riprodotto [3]) e ne fu indicato uno dal Viollet-le-Duc (4). Un altro, colle stesse scene del pettine appartenente al Louvre, conserva il Museo di Berlino (1).

I manichi di avorio o di osso in coltelli da scalco o da tavola e in ispade sono frequentissimi; frequenti quelli con ogni vaghezza scolpiti, incisi, adornati da ori e riporti metallici; dico scolpiti in istorie figurate a tutto rilievo e parte a giorno, traforati come merletti.

Anche il corno servì a materiare oggetti d'uso come oggi si adotta, e la madreperla entrò nel concerto dei lavori, specie a commesso, dove l' osso, l'avorio entrarono e il bossolo materiò dei vasi torniti come l'avorio.

Esistono dei coltelli da caccia con lama concava, superiormente a mo' di roncola, con manico ornato di mascheroni con soggetti allusivi scolpiti nell'avorio, de' manichi a lingua di bove storiati o incisi nell'avorio (ogni Raccolta d'arte ne possiede) e molte fiaschette da polvere: una al Museo Poldi-Pezzoli di Milano, una al Museo di Trieste, ravvivano il mio pensiero su cotal soggetto, in cui l'avorio interviene riunendosi al metallo.

La fiaschetta del Museo di Trieste è un pezzo cospicuo esemplificato dal Berlam (2) alla fiaschetta oggetto sommo del nostro Museo Poldi-Pezzoli: pubblicando la prima (fig. 162 *a*) e la seconda fiaschetta, offro due magnifici modelli. La fiaschetta che emerge nel mio disegno, è quella del Museo di Trieste la quale non va molto nota (fig. 162 *b*). D'avorio e di noce, nel suo lato principale rappresenta il mito d'Andromeda con bella composizione. Legata allo scoglio la figlia di Cassiepea, in piedi, in una nudità provocatrice, volge lo sguardo sopra il mostro marino che minaccioso le sta a un lato; non lungi, vola, dice la favola, più che non corra, Perseo in Etiopia, salvator della fanciulla e di lei sposo. Attorno, Nereidi gridanti vendetta; e l'acqua allagatrice, per volere di Poseidone, si stende minacciosa. Nell'altro lato la composizione puramente decorativa si muove con leggiadria. La fiaschetta risale alla seconda metà del secolo XVI, essendo eguale alla fiaschetta del Museo Poldi, la quale reca il nome dell'Autore e la data BARTOLOMEO SFÓREZA MESSANEVSE FACIEBAT 1586. Questa contiene inciso il Ratto delle Sabine, e la scena per natura ricca di movimento, quivi è molto energica.

(1) *Rass. d'Arte,* 1903, p. 126.
(2) *Arte nell'Industria*, tav. XXXIII *b*
(3) Op. cit., *Ivoirés,* tav. IV, n. 115.
(4) *Dictionnaire du Mobilier,* vol. IV, p. 173.

(1) Heffner Altneck, *Costumes, oeuvres d'art*, ecc., cit. ediz. francese, 1880, Tav. CXXV.
(2) Estratto dell'*Archeografo triestino*, senza data ma recente.

Il mio piccolo disegno non la può esprimere bene, ma la realtà corrisponde al mio giudizio: onde a confermare che questi due avori appartengono all'arte che possiede forza e genialità aggiungo un terzo avorio, una fiaschetta da polvere milanese sceneggiata vivamente, e lo aggiungo qui dove esemplifico con fatti e indicazioni: la fiaschetta appartiene al ciclo di armi che possedè Emanuele Filiberto oggi nell'Armeria di Torino.

Non accennai l'avorio e l'osso adoperato in scatole da giuoco, come ciò su larga scala si usò nel Medioevo; ma le notizie che si raccolgono sopra la società del Rinascimento che, amante di svaghi, produsse autori e raccoglitori di giuochi come si videro raccoglitori di norme a divenir perfetto gentiluomo, attesta in guisa incredibile quello che qui potrebbesi tacere (1).

Il colore contribuì, quasi sempre, ad animare le composizioni eburnee: è provato dai monumenti che giunsero a noi.

Molti Musei ne posseggono.

§ 6.

Lavori tessili (1).

I disegni tessili del secolo XV toccano tal varietà che il riunirne dei gruppi o delle famiglie parrebbe opera lunga e quasi impossibile: talora a minuti disegni che ricordano l'epoca gotica, talora svolgono dei temi di draghi, chimere, leoni, ma ciò meno frequentemente che non si creda. E si usarono motivi di foglie e fiori liberi, sgargianti in colori autunnali su fondo unito; e si costumarono moltissimo i lobi goticizzanti colla melagrana stilizzata nel mezzo.

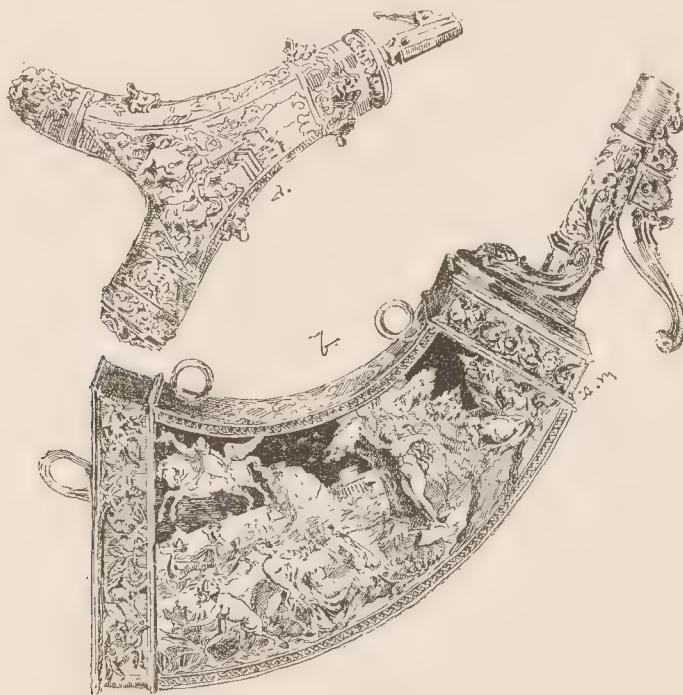



Fig. 162. — *Milano: a,* Fiaschetta da polvere, nel Museo Poldi Pezzoli. — *Trieste: b,* Fiaschetta da polvere, nel Museo civico d'Antichità.

(1) *Cento giuochi liberali et d'ingegno nuovamente da M. Innocenzo Ringhieri, gentil'huomo bolognese ritrovati et in dieci libri descritti*, in Venezia MDLIV. Dialogo de' giuochi che nelle vegghie senesi si usano fare. Del Materiale Intronato (Girolamo Bargagli) in Siena 1572, la laurenziana a Firenze segnato tra gli Ashburnhamiani (n. 732) contiene un codice curioso del XVI secolo col titolo *Ammaestramenti per far diversi equilibri, forze e destrezze di mano* fatto conoscere dalla signora Albertina Furno in *Rivista della Bibl*, 1903, p. 97 e seg. Le famiglie principesche del Quattrocento facevano dipingere le carte da giuoco da artisti, che le miniavano e le doravano come le grandi nuziali dei codici Orioli, *Sulle carte da giuoco a Bologna nel secolo XV* in *Il Libro e la Stampa*, Milano 1908, p. 109 e seg.

(1) Lacordaire, *Notice historique sur les manifactures imperiales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie,* Parigi 1853. Rock, *South Kensington Museum-Textile Fabrics*, Londra, 1870, Müntz, *Notices sur les Manufactures italiennes de tapisseries du*

Quest'ultimo è il disegno che compare più d'ogni altro nei tessuti del secolo XV, e va al di là dal recinto quattrocentesco passando nel cinquecentesco. Chè, veramente, l'arte tessile del Rinascimento goticizzò; una marcata varietà si nota solo dopo il primo mezzo del secolo XVI (1). Passando all'esecuzione la vivacità degli ori, degli argenti, delle sete, sorprende: tutto si tentò a suscitare impressioni di sfarzo. Non bastando i panni d'oro, si inventò la sovrapposizione di fili aurei a formare anella prima di rientrare nella trama, e i tessuti « allucciolati » si crearono, ossia i tessuti « colle vergole d'oro », si idearono a sedurre lo sguardo. Il Rinascimento attrae con queste forme d'arte; attrae la idea e il lavoro tessile di quest'epoca, perchè il pensiero dell'artista qui vive libero più che non si veda nei mobili e nelle argenterie.

Oh la varietà! Oggi non sappiamo spiegare nemmeno tutte le voci che determinano i tipi tessili del Rinascimento; i baldacchini, i ciambellotti, i brusti, non sono come i broccati, i damaschi, i velluti, i rasi, dei tessuti di cui si conosca la fattura; e questa ignoranza chiamerei lieta perchè, forse, se si trattasse di generi copiati più facilmente ne conosceremmo ogni particolare tecnico. Molti sanno pertanto che « rizo » o « rizudo » per es. è il tessuto col pelo non tagliato, e il broccato d'oro « rizo » è col pelo d'oro da tagliare.

Il broccato era usatissimo; si adoperò persino nelle coperte da cavalli e nelle collane da cani. Figurarsi l'uso negli abbagliamenti! Gli Inventari accennano il broccato d'oro ogni poco.

E quelli del XVI secolo o dei secoli successivi ricordano il « tabi » per cortinaggi e vesti di lusso. Cos'era? Derivato dal latino *tabilis* era un tessuto serico mareggiato o ondato prossimo al broccatello il quale accenna il Garzoni e altri autori ed è vicino all'attuale *moire* (1). Beatrice Sforza nel 1493 trovavasi a Ferrara con Anna Sforza vestita di una « camòra de' tabbi cremexino ». E il tabbi o tabi doveva aversi di vario tipo più grave o leggiero meno sontuoso (tabi cremexino) e più sontuoso (tabi d'oro); lo che si raccoglie in varie testimonianze.

La sontuosità delle stoffe nel Quattrocento, riflesso degli sfarzi veneziani, vuolsi vedere nell'*Adorazione dei Magi,* lo smagliante quadro di Gentile da Fabriano nella Galleria antica e moderna di Firenze ove, non solo si hanno de' modelli sontuosi di tessuti, ma ancora si vedono esempi sfolgoranti di bardature da cavalli. Similmente in un quadro dello stesso soggetto, di Antonio Vivarini nel Museo di Berlino, si raccolgono elementi copiosi sopra il costume veneziano, ancor meglio che sul dipinto di Gentile da Fabriano; e collo sguardo sui quadri di Carlo Crivelli ci troviamo imbarazzati a scegliere (2). Nè io vorrò obliare la stoffa sontuosissima, oro e lineatura nera, in un Redentore di Quirizio da Murano, Galleria di Venezia, nell'imponente salone « in cielo aureo »; neanche rinunzio ad annunciare la stupenda signorilità d'una stoffa aurea con grandi fiori vermigli in un santo del pittor quattrocentesco Francesco de Franceschi (fior. nel 1447) nel Museo Civico di Padova, e ivi in due figure colorite da Michele Giambono (fior. 1440-60). Superbi tessuti nella gran pala del Crivelli a Brera: l'Eterno Padre che incorona la Vergine fra' Santi; e vaghissimo, azzurro e oro, il vestito di una Vergine

---

XV et du XVI siecle, Parigi 1876, Dello stesso *Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Polognet, en Russie et en Turquie,* Parigi, 1878-81; la *Tapisserie* nei Manuali Quantin; *Tapisseries, Broderines et Dentelles*, raccolta di modelli antichi e moderni tratta da precedente pubblicazioni, Parigi, 1890. Guiffrey, *Histoire generale de la Tapisserie en France,* Parigi, 1878-85. Pinchart, *Historie de la tapisserie dans les Flandres*, Parigi, 1878-85. Wauters, *Tapisseries bruxelloises*; e dello stesso, *Tapisseries historiés* in *Art ancien á l'Esposit. nat. belge de 1880.* Vachon e Havard, *Les Manufactures nationales: les Gobelins, Sèvres et Beauvais,* Parigi, 1889. Guiffrey. *Les Tapisseries; installation, conservation, reparation,* nell'*Art*, 1901, p. 341 e seg. Champeaux, Darcel, Le Breton, ecc., *Les Arts du bois, des'tissius et du papier*. Darcel e Guichard, *Les Tapisseries dècoratives du Garde-Meuble.* Vi sono degli arazzi italiani. Fisckbach, *Ornamente der Gewebe mit besonderer Benutzung der ehemaligen Boch'schen Stoffsammlung der K. K. Ost. Museum K. u. Ind. in Wien.* Erculei, *Esposizione del 1887, Tessuti e Merletti.* Catalogo delle opere esposte, Roma, 1887. Vachon, *Les Arts et les Industries du Tissu de la Terre,* ecc., Parigi, 1894. Furono citati altri lavori nel corso del paragrafo, e qui si indicarono dei libri su i tessuti francesi e fiamminghi anche sulla relazione intima fra i tessuti nostri e quelli della Francia e delle Fiandre. Si assicura che il Dr. Lessing, direttore del Museo d'Arte industriale di Berlino, prepara una splendida pubblicazione sopra i tessuti del Medievo e del Rinascimento. Una raccolta di tessuti, del Barone Franchetti divenne pubblica grazie alla liberalità del suo possessore che la offerse (1906), al Museo nazionale di Firenze. Cfr. il *Bollettino dell'Arte,* dicembre 1907. Una seconda edizione del *Catalogue d'Etoffes* dell'Errera, Bruxelles, 1907, con 600 illustrazioni, ha seguito la edizione precedente cit.

(1) La linea gotica si incuneò, non solo nel secolo XV ma nel XVI; e si trovano delle stoffe di quest'ultimo secolo, la cui tecnica è manifestamente cinquecentesca e gli ornati sono goticizzanti: ciò avviene specialmente a Venezia fedele all'arte medieva più che non si pensi, o in altri paesi che il Gotico molto onoravano e fa vieppiù difficile lo studio dei tessuti; il quale, se si basa esclusivamente sui disegni, non è completo. Esso deve integrarsi di cultura artistica e tecnica. Negli ultimi mesi del 1907 il Museo d'arte decorativa di Parigi, nel Pavillon de Marsan, aperse una esposizione in cui figuravano molte stoffe italiane acquistate recentemente da quel Museo.

(1) *Piazza univ.*, cit., p. 909; Vecellio, *Habiti*, cit., p. 161; Luzio-Renier. *Il lusso di Isabella d'Este,* cit. in *N. Ant.* col. LXIII, p. 452. Sul tabi si hanno notizie, però, anteriori a quelle che ivi si registrano. Cfr. Gay. *Glossaire Archeol.* I. 586.

(2) Superbo tessuto veste la Vergine quattrocentesca nella Madonna di Bernardino Butinone († 1520) nella Collezione del duca Scotti di Milano; uno dei più sontuosi che si possono imaginare e il quadro che sembra eseguito di reminiscenze sopra il magnifico motivo della Madonna del Mantegna a Verona: è sontuoso anch'esso.

sottile di Vittore Crivelli nella stessa pinacoteca. A Brera medesimamente entrò ai nostri giorni (1908) un ritratto attribuito al Romanino che io credo del Moretto, superba opera la quale a noi principalmente interessa grazie alla bellezza delle vesti: Alessandro Moretto ambiva ornare sontuosamente le figure che dipingeva come attesta anche il Vasari: « si dilettò molto costui (il M.) di contraffare drappi d'oro e d'argento, velluti, damaschi ed altri drappi, i quali usò di porre con molta diligenza addosso alle figure ». Nè esco da Milano senza evocare due imagini di Bernardino Butinone, all'Ambrosiana, vestite con stoffe sontuose.

I tessuti meglio carezzati dall'arte furono i serici quando non si tratta di arazzi intorno ai quali si discorre a parte: questo paragrafo deve tener conto tuttavia un po' degli arazzi perchè questi, lungi da svolgere sempre scene figurative spettacolose in grandi panni, colorirono coi fili e coll'oro, colla lana e colla seta, ornati a grottesche, scene di figure, in sovrapporte, portiere, spalliere di letto e simili di cui, esempi magnifici, nella Galleria degli Arazzi a Firenze, appartengono al Bacchiacca (Francesco di Ubertino Verdi pittore fiorentino [1494 † 1557]) e ai tessitori Niccolò Karcher e Giovanni Roost. I secoli XV e XVI videro le cime dell'arte serica non diversamente dell'epoca anteriore; e la Toscana che trasse molto decoro da tale arte, si onorò di tre centri attivissimi gareggianti nei prodotti e nello smercio de' tessuti

In principio del secolo XVI Lucca, i cui trionfi sul nostro campo furono lumeggiati dal capitolo precedente, vide novelle glorie; ciò avvenne, passata la crisi che portò i Lucchesi alla perdita della libertà a' tempi di Castruccio Castracani (sec. XIV); ma la presente fioritura non ebbe lungo seguito, e il commercio in capo a pochi decenni si impegolò nelle difficoltà, ed alla fine del Cinquecento Lucca doveva turbarsi alla morte d'un'industria che onorando sè onorò l'Italia (1).

Si assiste ormai ai trionfi delle fabbriche di seta a Firenze, a Lucca, e alla gloria dei rasi e velluti di Genova che fabbricati con oro o argento, salivano a prezzi vertiginosi: il broccato d'oro costava fino 12 ducati (200 l.) il braccio, ed un vestito da donna di broccato d'oro cremisi, difficilmente stava sotto a 800 ducati (40.000 l.) (2).

(1) Bonzi, *Inventario dell'Archivio di Stato in Lucca* e *Massa. Dell'arte della seta in Lucca, dalla sua origine fino al presente*, Lucca, 1843.
(2) Müntz, *Hist. dell'art. p. la R.*, vol. I, p. 312.

Gli editti suntuari invano tentarono di frenare l'orgia del lusso se non apparentemente; e il Savonarola, dicemmo, non potè coi suoi anatemi nè correggere nè sviare il fatale costume; esso si calmò un poco durante le predicazioni del frate, ma riprese poi il suo corso altèro d'audacie. Fu accennato il corredo di donne illustri del Rinascimento e quell'accenno potrebbe avere lungo seguito (1).

Nella storia dei tessuti ebbe grandissima importanza l'arte della seta: il Manzoni nella sua *Bibliografia statutaria e storica italiana* (2), riporta le date degli Statuti di detta arte a Firenze del 1552, a Milano del 1573, a Bologna del 1587, a Ferrara del 1613; e il Santoni anni sono pubblicò i *Capitoli dell'Arte della seta* in Camerino, proposti nel 1687 e pubblicati sette anni appresso (3); l'Aleardi, successivamente pubblicava i *Capitoli dell'Arte della seta* in Sanseverino del 1482 (4); ed il Campanini narrava le vicende della stessa arte a Reggio Emilia (5). Tuttociò vale utile contributo allo studio che ci concerne: chè lo studio dell'antiche leggi scritte a regolare l'esercizio delle Arti equivale a luce nello sviluppo estetico di esse.

Firenze emula di Lucca nell'arte della seta, nel 1472 possedeva ottantatre officine di seterie che spedivano lor prodotti a Roma, Napoli, Genova, fuor d'Italia fino a Londra, Anversa, Avignone,; e se i calcoli non sono errati intorno a quest'epoca, l'Arte della seta occupava a Firenze dalle quindici alle sedicimila persone. La concorrenza forestiera francese e spagnola danneggiò l'arte serica fiorentina (6).

Siena pur essa ambì ad un'arte serica propria, a metà del secolo XV, specialmente per merito d'un giovane, Nello di Francesco che diè un vivo impulso alla fabbricazione di drappi e velluti, avendo ottenuto un sussidio dal Comune. Siena emanò delle leggi protettive e votò incoraggiamenti; Firenze gelosa, tentò di paralizzare l'attività senese, ma la resistenza trionfò sugli ostacoli, e sui primi del secolo XVI l'arte serica senese meravigliava. Gli addetti all'arte ebbero statuti sapienti e sedi proprie monumentali,

(1) Merkel, *Tre corredi milanesi del 400* in *Boll. Ist. st. Ital.*, 1893; Manno, *Arredi et armi* in *Atti della Società Ligure*, X.
(2) Vol. I, p. 2.
(3) *Arch. st. per le Marche e per l'Umbria*, 1887.
(4) *Rivista Misena*, a 1893.
(5) Campanini, *Vicende dell'Arte della seta in Reggio nell'Emilia dal secolo XVI al secolo XIX*, Reggio nell'Emilia, 1888.
(6) Gargiolli, op. cit. e Alessandro Macinghi degli Strozzi, *Lettere d'una gentildonna fiorentina del secolo XVI ai figliuoli esuli*, pubblicate da C. Guasti, Firenze, 1877.

prima nel grave Palazzo Tolomei poi nella turrita ròcca dei Salimbeni, fino a che l'arte non passò nel Palazzo de' Bichi, intorno la fine del secolo XVI (1).

Venezia, centro attivo di quest'arte, fra le città pompose fu sempre delle prime, e l'arte della seta, nel Rinascimento, continuò a prosperarvi fecondata dal lusso locale; il quale, per alto che fosse, non poteva recare all'industria veneziana, il grande smercio che si tradusse in viva fonte di ricchezza. Gli è che i tessuti serici veneziani traversavano il mare a portare bellezza e lusso in cento città, e stranamente Venezia, l'opulenta la dominante, ebbe sua emula la vicina città di Vicenza la cui storia esulta alla nostra arte. Il secolo XVI vide tale esultanza; e risale al 1528, pare, l'inizio dell'ormesino, tessuto che specializzò Vicenza nell'arte che ci riguarda (2).

Nel secolo XVI un contemporaneo scriveva però che i velluti, i rasi, i damaschi, gli zendadi, i panni d'oro e d'argento di Venezia, erano *de mazor altezza et più fini et de mazor durata*, *che se li faccia in tutto il mondo* (3); ed il Garzoni, osservato che queste parole si riferiscono alla seta, enumera la produzione dei tessuti veneziani *ad occhietti, a scacchi, ad armandole, a punte di diamanti, rigate, a denticelli, a spina* (4). E si soggiunge che i velluti, gli sciamiti, i damaschi, di Venezia eran sì lucidi e forti che l'arte della seta, a Genova, deliberò che fossero presi a modello.

Genova, famosa nella nostra storia, i cui antichi rasi e velluti equivalgono a gloria nazionale, esulta, anch'essa alle virtù de' suoi fabbricanti, benchè talora abbia chiesto ad artisti toscani il disegno dei propri tessuti.

Il suo governo aveva imposto leggi severissime a mantenere il privilegio delle sete; guai a' tessitori che avessero spatriato per fondare delle fabbriche seriche fuor dalla Superba! Il secolo XV segna le pagine trionfali all'arte serica genovese (5).

Fiorirono altri centri di attività serica come Catanzaro (l'accennai nel capitolo precedente), le cui leggi largite a favor della sua arte serica, da Alfonso d'Aragona nella metà del secolo XV confermate e rafforzate da altri principi, corrispondono alla perfetta organizzazione degli addetti alla nostra arte in tale città (1). E si escludano, ora, i Collegi delle Arti le quali governavano, a Camerino, l'Arte della seta nel secolo XV, l'Università delle seterie di questa piccola città marchigiana (2), i tessuti serici di Cava de' Tirreni gareggianti in bellezza coi fiorentini a questi talora preferiti, per mostrare che una forte industria serica fiorì a Cava da epoca lontana. I Normanni poi offersero privilegi alla stessa arte, la quale, Ferdinando I d'Aragona (1460) e Federigo suo figliuolo (1460) validamente sostennero (3).

Continuarono, vedemmo, le leggi protettive e la Repubblica di Venezia disponeva nel 1410, che non si introducessero nel suo territorio *velluti e draparie di seda d'oro e d'argento* le quali si fabbricavano in paese, e si ammettessero soltanto i *cendadi, veli de seda*, *cetanini*, *tafetà*, *saraxinadi e ochiadi* del Levante.

Venezia che il campo serico non dominò, s'allieta come Firenze al vanto dei panni di lana; e nel secolo XVI si parla su una colossale produzione di lane veneziane, belle, forti, vivaci (4). Gli antichi storici narrano che le tintorie di Venezia erano famosissime anche fuor d'Italia, tantochè l'Inghilterra mandava a tingere i suoi panni a Venezia; solo Firenze rivaleggiava nelle tintorie e nel commercio delle lane con la nostra Incantatrice. La città di Dante, nella prima metà del secolo XV, possedeva 200 botteghe con 30.000 persone addette all'industria lanifera; press'a poco invero ciò vedevasi a Venezia. Un vecchio Autore, allo stesso proposito, dichiara (lo vedemmo) che i tessuti di lana dei Veneziani, fra i migliori d'Italia, sono di maggior durata e di una maggior altezza di altri luoghi; e il Garzoni aggiunge che que' panni « sono col dritto, col rovescio, a pelo, col contropelo, tondi, fini, bassi, alti, » ecc. (5).

Vuolsi che i vasti spazi di terreno chiamati venezianamente *chiovere o chiovi*, servissero a stendere i panni, e si narra che i tintori faceano un mistero della loro arte ed al fine di tener celato al pubblico

(1) Banchi, *L'Arte della seta a Siena nei secoli XV e XVI*. Statuti e documenti, Siena, 1881.

(2) Dal Medico, *L'Arte della seta a Vicenza*, Vicenza, 1887. Veda un telaio ligneo, eguale a quello d'oggi, in *Trasformazioni* del Dolci (Venezia, 1553). Fu accennata, nel capitolo precedente, la esistenza di un trattato quattrocentesco d'Anonimo fiorentino, sopra l'arte della seta in Firenze; non conviene riandare ad esso ove non si voglia apprendere le maniere « dello incannare », « del lavorare alla caviglia », « dello istufare », « del cuocere la seta », ecc. Ciò forma vari capitoli del trattato brevi, succosi.

(3) Paxi, *Tariffa de pexi e mesure*, Venezia, 1503

(4) *Piazza Universale*, p. 909.

(5) Belgrano, op. cit., p. 28.

(1) Marnicola S. Florio, *Statuto dell'Arte della seta in Catanzaro*, Catanzaro, 1880.

(2) Santoni, *L'Arte della seta in Camerino* in *Arch. st. per le Marche e l'Umbria*, Foligno, 1881.

(3) Genoino in *Cat. di Tessuti e Merletti* compilato dall'Erculei, cit. Il G. stampa alcuni documenti importanti.

(4) Paxi, op. cit.

(5) Op. cit., p. 736.

il modo di tingere si immaginarono delle fiabe sui tintori e le tintorie, e s'inventò che un fantasma bianco si aggirava nei luoghi ove si tingeva, o un omaccione compariva ad incutere timori e spargere superstizioni. Ciò sarebbe avvenuto soprattutto quando si preparava lo scarlatto, specialità dei tintori veneziani; onde da tale sistema e dalla paura che i fantasmi e gli omaccioni ne suscitavano sarebbe sorto il motto scarlatto a significare timori senza fondamento (1).

Contuttociò la Serenissima dovette constatare a metà del secolo XVI, l'impoverimento della sua arte tessile, e benchè, ancora si parli d'una rendita annuale di 500.000 zecchini (2) i tessitori, scoraggiati, preconizzavano i giorni neri che vennero.

Milano correndo il Rinascimento salutò splendori d'arte tessile. Un Pietro Marzollino avviò a Milano l'industria della seta e dei velluti nel 1459, e gli Sforza regalavano ai familiari e principi passanti dal loro Stato tessuti sontuosi.

Roma fu accidiosa: appena sotto il pontificato di Sisto V (1585-90) si decise ad aprire un setificio (3): tuttavia lo Stato romano vedeva crescere a Bologna l'industria d'arte che ci concerne, e Bologna al sec. XVI era nota come produttrice dei cosiddetti organzini.

Presso la « dotta Città », Piacenza vantò nel secolo XVI fabbriche di tessuti a' tempi di Ottavio Farnese (1530 † 86), le quali toccarono periodi di splendore essendo sovvenzionate.

Tessuti d'addobbo. Arazzi e Tappeti.

In sostanza il materiale bisogna cercarlo fuor dal suo luogo d'origine: non esistono più le sale coperte da broccati, i letti parati da velluti, i mobili rivestiti da sete variopinte, o esistono in tenue misura; e la chiesa, conservatrice per natura, può esplorarsi con miglior sorte dei palazzi principeschi.

Il presente paragrafo si assimila a quello degli arazzi, tessuti d'addobbo per eccellenza, tanto più utili a considerarsi qui, quanto più essi, abbondanti, rimediano un poco alla povertà di materiale tessile che non sia panno d'arazzo: dico materiale al suo luogo d'origine non in frammenti di cui v'ha tanta ricchezza, attestato del lusso, soprattutto quattrocentesco, relativo ai nostri tessuti.

Già questi lussi cinquecenteschi non possono meravigliare, il costume s'era diffuso e per es. il De Pontano ne scriveva incoraggiandolo e dichiarava che la suppellettile di lusso nella casa produce autorità nella persona del signore (1).

A leggere i lussi di arazzi e di tessuti operati nelle Corti italiche del Rinascimento, equivale a leggere un inno allo sfarzo: corredi, addobbi di chiese, di palazzi, di persone, doni (la Repubblica di Venezia usò regalare nel secolo XVI, velluti e broccati ai Sovrani d'Oriente, a Milano vedemmo lo stesso), è addirittura una corsa sfrenata a tuttociò che di più solenne si può immaginare (2): e le feste religiose, i tornei, le rappresentazioni teatrali, le feste sacre o profane, tutto servì allo sfarzo di tessuti. Il presente studio limitato ai corredi da sposa offre, più che non si pensi, tal cumulo di elementi da bastare allo svolgimento dei tessuti d'addobbo; e chi idealmente ricomponga i letti monumentali dalle cortine floreate, dalle coperte di broccato e le ampie portiere sontuose nell'ornato tessile, e le pareti sgargianti in colori (veda, a Brera, il quadro della Vergine, soavissima imagine col putto ai piedi, di Gaudenzio Ferrari); e chi ricerchi tuttociò in pitture e sculture (veda la stoffa su cui giace il Marsuppini nel celebre monumento omonimo in S. Croce a Firenze e veda, ancora, ivi, entro un tabernacolo, una tavola con S. Anna, la Vergine ed il bambino opera eccellente di Benozzo Gozzoli, il cui fondo, una tenda fiorita esemplifica squisitamente il tessuto quattrocentesco [Galleria dell'Accademia]); e chi ricerchi tuttocciò in pitture e sculture, stando anche fuori dagli addobbi sacri, resta sorpreso. Naturale esistettero mode allora; e Venezia fabbricava certi velluti controtagliati con foglie e grifi, a metà del sec. XVI, quasi ad uso esclusivo di panneggiamento da letti, porte, finestre. Il tempo si fece la parte del leone, ma la incuranza e la ingordigia di illeciti guadagni, contribuì a diseredare il presente dalle attestazioni della bellezza che ora ci preme.

---

(1) Sagredo. *St. civ. e polit. di Venezia* in *Venezia e le sue lagune*, vol. I, p. 1, p 180.
(2) Filiasi, *Mem.*, vol. VI.
(3) Tomasetti, *L'Arte della seta sotto Sisto V in Roma.* Studi e documenti. Roma, 1881 e Müntz, *Les Arts*, ecc.

(1) *Opera Venet.*, 1518, VI, f. 136.
(2) A Pistoia esistette il costume di offrire pallii e arazzi all'altare e alla Cappella di S. Jacopo (il famoso altare argenteo di cui parlai); e si raccolsero di ciò, alcune notizie che vanno fino al secolo XII; onde si acquistarono cospicui tessuti a decoro della Cappella e dei sacerdoti che l'offiziavano, ma non rimase che il ricordo storico di tale splendore.

L'epoca dei tessuti sontuosi è il Quattrocento; i pittori italici ne sono garanti; nè i « campionari » di cui parlammo meno l'attestano. Questi occorre interrogare. Posso scegliere facilmente in varie Collezioni: a Milano, in quella Poldi-Pezzoli da cui tolsi (fig. 163) il motivo di due superbi broccati (primi del sec. XVI [1]); a Firenze, in quella Carrand (ricordo la magnificenza d'un palliotto quattrocentesco, tessuto fiorentino a motivo di melagrane, broccato d'oro su velluto granato con un fregio oro e seta a colori in ricamo [2]); nel Museo Civico di Torino, che possiede una bella raccolta di stoffe, sete, velluti e broccati di fabbriche italiane ed estere e dei pezzi superbi di velluti veneti controtagliati (secolo XV); a Bruxelles, nella Collezione Errera; a Lione, nel Museo de' tessuti a Firenze, ancora, nella Collezione Franchetti regalata dal suo possessore (1907) al Museo Nazionale (1) e al Museo Civico di Venezia: (veda i due particolari al vero).

Fig. 163. *Milano:* Tessuto nel Museo Poldi Pezzoli.

Il modello *a* della Tav. LXIX primo gruppo superbo è un velluto rosso italico del secolo XVI, d'ispirazione persiana; quello *b* appartenente all'istessa epoca forse del secolo XV piuttosto che del XVI, è un velluto verde ornato da velluti rossi lumeggiati d'oro e appartenne a Giulio Franchetti di Firenze; elegante il modello *c,* seta verde, ornata di velluti rossi, veneziano del secolo XV; il motivo non volge a molta originalità, benchè l'effetto sia vaghissimo.

Col pezzo *a,* secondo gruppo siamo alla fine del Cinquecento: questo modello viene assegnato all'Italia, incertamente (credo con ragione); parrebbe spagnolo al Cox che dà un tipo somigliante alla Spagna e all'epoca di Luigi XIII ([2] 1610-43). Trattasi d'un pezzo di seta crema con velluti rossi. Più grandioso il disegno del modello *b,* è un velluto azzurro (secolo XVI) con ornati azzurri; anche su questo pezzo corre l'incertezza. Italico? Sì. Sontuoso, il tessuto del modello *c,* sontuoso e vistoso, pare orientale; assegnato al secolo XV, è di seta bianca decorata in oro e velluto rosso, verde e celeste. Si indicò la sua analogia col tessuto d'una gualdrappa nel mirabile affresco di Benozzo Gozzoli (1420 † 98) nella Cappella del Palazzo Riccardi a Firenze. L'ultimo modello del presente gruppo, il modello *d,* ha lo stesso carattere orientale del precedente, essendo italico della fine del secolo XV ed è di seta bianca con velluti rossi, verdi e bianchi, lumeggiati col giallo.

Finiamo:

Nel terzo gruppo, *d* pezzo molto distinto (fine del secolo XV) italiano, è un velluto azzurro fra azzurro; e il modello sottostante, *b,* molto diverso dagli altri un poco posteriore al precedente, italiano, è una seta

(1) La Collezione Cantoni a Milano, a cui potrei ora riferirmi era ricchissima di saggi tessili appartenenti a scuola italiana del Rinascimento; io tolsi vari modelli dalla Collezione Errera, oggi appartenente al Museo d'Arte Decorativa di Bruxelles, anche perchè questa Collezione fu formata da molti antiquari o raccoglitori fra cui il Cantoni della Collezione omonima.

(2) Nella Collezione Carrand, al Museo Nazionale di Firenze, veggansi una quantità di stupendi pezzi di stoffe orientali, persiane, specialmente del secolo XVI: un tipo a palme con garofani, ecc. (n. 2521) è meraviglioso.

(1) Questa superba Collezione fu raccolta da Giulio Franchetti a Firenze nel suo palazzo delle « cento finestre ». Uno studio sommario fu pubblicato nel *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione (1907) dalla signora Isabella Errera. Si accompagna ad alcune importanti incisioni

(2) Op. cit., p. 21, tav. LXIX, fig. 7.

crema con velluti violetti. La Collezione Cantoni a Milano possedette un tipo compagno o molto simile; nè può dirsi che questo pezzo volga a originalità; i motivi fiorettati riuniti in questa guisa, non sono infrequenti al secolo XV italico.

Si conserva in Italia un ragguardevole numero di palliotti, contributo alla varietà estetica dei tessuti nel Rinascimento (1). Un leggiadrissimo tessuto, fondo bianco, operato, broccato con fioretti d'oro, celesti o verdi, tra festoni d'oro, su fondo rosso, a Siena, si stende in un palliotto cinquecentesco nella parrocchia di S. Stefano; un bellissimo velluto rosso controtagliato, su fondo oro a grandi melagrane circondate da foglie e rose con punti d'oro sul rosso forma un palliotto, pure a Siena, in Duomo.

Questo magnifico palliotto (Tav. LXX), pezzo principe nelle raccolte senesi ricche di tessuti, velluto rosso controtagliato su fondo giallo, svolge il grandioso suo disegno a grandi melagrane che si circondano di foglie stilizzate, e conservasi egregiamente. La riproduzione a bianco e nero, toglie al mio soggetto il brio naturale, ma tutti possono immaginarsi il molto che manca alla mia tavola.

La chiesa di S. Croce a Firenze nel Rinascimento era molto provveduta di ricchi paramenti palliotti e simili, tanto provveduta che usava imprestarne ad altre chiese della città per la celebrazione di funzioni solenni, al qual'uso si oppone una bolla papale in data 15 dicembre 1504 di Giulio II. Oggi ne resta un piccolo corredo (1).

Meglio eloquente la tavola che segue (tav. LXXI) espone il fascino policromo di due modelli degni di stare vicini al palliotto senese vanto di Cortona e di Amalfi: il palliotto di Cortona, occupa luogo insigne nell'arte tessile cinquecentesca e quello di Amalfi è del XV secolo. Ne diè il disegno Raffaello, ma la notizia va sprovveduta d'ogni prova e vorrà esprimere la bellezza del palliotto cortonese, il cui fregio a grottesche, frammezzato da medaglioni, va arricchito da penero ondeggiante e dorato. L'altro palliotto quello di Spoleto (tav. LXXII), un poco posteriore (sec. XV) richiama il palliotto di Varese (fig. 164) che non avrei fatto conoscere se non fosse sontuosa attestazione d'arte tessile. È un dono di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, in occasione del loro matrimonio al Santuario della Madonna del Monte sopra Varese, verso il qual Santuario i duchi di Milano ebbero speciale venerazione. Esso fa sovvenire un altro palliotto, attestazione novella del culto ducale al Santuario di Varese, bello in un elegante ricamo a stemmi circondati da tronchi d'albero, da foglie e dalle lettere DV. MLI. LV. MA. BE. EST. SF. AN. IVGALES. Un suo merito deriva dal fascione o fregio in cima, ricamo di marcato rilievo eseguito con molta grazia (2).

Fig. 164. — *Varese* (Milano): Tessuto di un palliotto sforzesco, nel Museo alla Madonna del Monte.

(1) Scatassa, *Un inventario della Metropolitana d'Urbino del 1564* in *Rass. bibl. dell'Arte ital.*, 1908, p. 59 e seg. tratto dall'archivio arcivescovile. Palliotti, pianete, piviali, spalliere e un ciclo impressionante.

(1) *Illustratore Fiorentino,* Firenze 1908, p. 178.

(2) Questo secondo palliotto lo pubblicò il Beltrami, *L'Arte negli Arredi sacri di Lombardia,* 1897, tav. XXX.

Un altro palliotto di Varese appartenente ai princìpi del sec. XV contiene, in ricamo, la Madonna delle Roccie di Leonardo, dono di G. Alciato. Un palliotto di drappo nero vellutato in rosso (sec. XVI) vanta la chiesa di S. Paolo a Pistoia e il vanto è legittimo. In queste e simili opere, sia relative ai tessuti di addobbo sia relative a quelli di abbagliamento, il ricamo si associa all'opera del telaio. Nè mi si terrà responsabile se questa naturale associazione interrompe, qualche po', l'ordine del mio ragionamento.

Indicate tre coperte da letto, due ben conservate, con disegni giallo oro su giallo e una rossa (sec. XV)

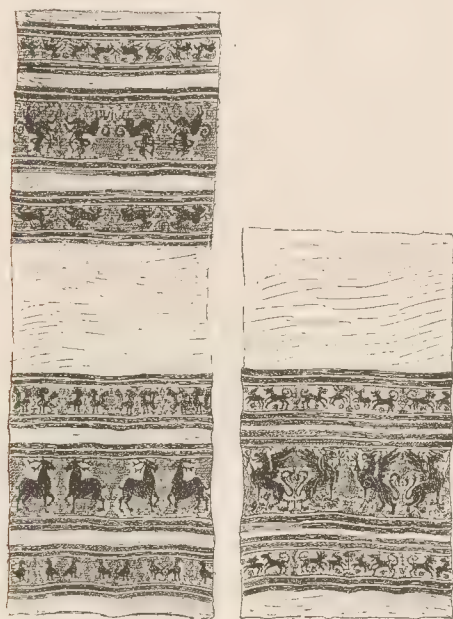



Fig. 165. — *Perugia:* Fregi di tovaglie e coperte nella Collezione Rocchi (Fotografia comunicatami da Mariano Rocchi).

nel Castello di Fosdinovo (Sarzana [1]), dico d'un'antica industria tessile perugina di cui scrissi, prima d'ogni altro, altrove (2), in coperte da letto, portiere, tovaglioli, asciugamani di lino, torto a mano, con ornati di cotone, tessuti ad occhio di pernice, su un motivo di colori semplicissimo: il bianco del lino e il turchino degli ornati. Certe frangie con nappine corredano questi tessuti, questa biancheria robusta, la quale mostra il gusto della gente andante piucchè quello dei ricchi; quindi essa pare meno adatta alle borse che abbondano d'oro. Tal particolare lungi da sminuire l'interesse, conferisce importanza maggiore ai miei modelli, i quali, colle loro armonie bianco-turchine, corrispondono ad una biancheria per camera e tavola non caduta nel dimenticatoio.

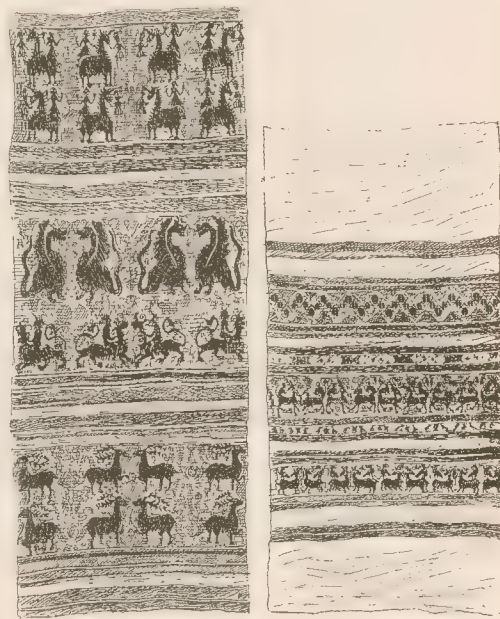



Fig. 166. — *Perugia:* Fregi di tovaglie nella Collezione Rocchi (Fotografia comunicatami da Mariano Rocchi).

I motivi d'arte non si allargano ad una varietà impressionante, ma neanche si restringono a pochi aridi temi (figg. 165, 166): i disegnatori sembrano vaghi di animali, grifi, cani, lepri, centauri, uccelli, capre che stilizzano come i fiori, i castelli, gli alberi; e i motivi si sovrappongono marcandosi col giuoco de' colori. Guardando i saggi che riproduco, col gentile permesso del pittore Mariano Rocchi di Perugia che raccolse questi e altri saggi, viene in mente il sistema ornamentale musulmano che si forma di un duplice o triplice motivo sullo stesso piano, dando luogo ad effetti completi ad ogni motivo e completi nei motivi associati. A parte l'esagerazione, i motivi

(1) A Fosdinovo (Sarzana) vedesi un Castello medievo de' marchesi Malaspina; esso ha una importanza pittorica e fu tutto ridipinto da Gustavo Bianchi. Molti mobili imitano goffamente lo stile antico. Tuttavia qua e là si trovano de' pezzi originali, cassoni, cassettoni, portamantelli. Notevoli soprattutto le tre coperte da letto suindicate.

(2) *Arte italiana dec. e indu.*, a 1903. Successivamente il Bellucci ne scrisse nell'*Arte*, marzo, aprile 1905: *Un'antica industria tessile perugina:* il B. parla su proprie ricerche intorno alla matricola dei tessitori perugini.

tessili perugini come i musulmani contengono, talora, parole od espressioni letterarie: *Bella Lantomia, Bella Julia, Bella Panfilia, Buon'alba, Amore Amore Cavaliere di cuor bollente;* e fra i temi più frequenti il grifo stemma di Perugia sta in cima agli altri come gli stemmi, i nomi della città, il sole (Portesole), la spiga di grano (Porta S. Angelo), il pero (Porta S. Pietro), l'elefante colla torre (Porta Susanna).

Le memorie della nostra industria tessile andrebbero alla fine del secolo XIV. A quest'epoca sarebbesi iniziata una fabbrica di coperte da letto, portiere, tovaglioli, asciugamani bianchi e animali azzurri: nel 1582 un incendio avrebbe distrutto il fabbricato in Porta S. Angelo e la distruzione di esso avrebbe fermato, coi telai, il modo di produzione (1).

Devesi credere che il Rinascimento abbia avuto, in Italia, un unico centro di produzione come quello di cui Perugia vanta i saggi noti? Ne dubito: volgendo gli occhi alle tovaglie, nei quadri delle Cene, non esclusa quella di Leonardo a S. Maria delle Grazie a Milano, il motivo delle tovaglie perugine occupa la mia mente e la mite armonia del bianco e dell'azzurro sorride agli occhi. Un esempio simile si indicò in una tavola del Museo cristiano del Vaticano colle Nozze di Cana: la tovaglia di carattere perugino e il tovagliolo dei convitati. Notò inoltre il Gandini, presso una chiesa di Gattaia nel Mugello, alcune tovaglie d'altare con balze equivalenti a quelle nostre, e ne raccolse de' saggi nel Museo Civico di Modena. Io stesso vidi qual cosa di simile nelle campagne toscane; e credo che la produzione del genere perugino, si sia infuturata alquanto nel tempo. Di questa biancheria si fa menzione nei Registri della Guardaroba addetta alla Corte di Ferrara, biancheria di lino e cotone azzurro con ornamenti geometrici *inoxeladj*, inuccellati. Altre notizie sul nostro soggetto furono registrate dal Bellucci (2); ma per me il genere che ora si chiama perugino, *inoxelado* o no, fu più diffuso di quanto si pensi e visse nel tempo enormemente, tantochè la ispirazione non si spense e i telai battono ancora alacri, siccome all'epoca dei pezzi che disegnai: ad ogni modo è utile conoscere la vetustà di questa biancheria ornata, corrispondente al lusso dei banchetti (1).

Dunque Perugia produceva nel secolo XV, tessuti simili a quelli della fabbrica di Porta S. Angelo, e li produceva nel Convento di S. Giuliana; nè parmi verisimile che l'incendio del 1588 abbia distrutto, oltre il fabbricato, la volontà di continuare la nostra industria la quale doveva essere lucrosa, tenuto conto dei bisogni larghissimi a cui provvedeva.

Potrei discorrere un poco sui tessuti pitturati o sulle pitture de' tessuti.

Molti pittori, anche cospicui, pitturarono stendardi, bandiere, gonfaloni e simili (il Sodoma dipinse, sembra, uno stendardo per la repubblica di Montalcino [Siena] oggi molto corroso, che credo di due mani diverse e non del Sodoma ma della scuola del S.); e potrei scrivere molto se volessi citare il nome di insigni pittori i quali specialmente da giovani, dipinsero gonfaloni e stendardi. Raffaello ne pitturò (2) e senza salir sì alto, non abbandonando il senese, ricordo Anton Maria de Paolo Lari soprannominato il Tozzo, discepolo del Peruzzi (1503 circa † 49 circa) pittore ed architetto senese divenuto architetto del Comune, lo ricordo pittore dei pannoni per le trombe dei donzelli della Signoria e della bandiera, che la repubblica donò ai fanti di Lucignano; ricordo altresì Marco Bastiani *coltrer* o *cortinier* (fior. circa 1425) pittore di stendardi e cortine a Venezia, e cito un palliotto dipinto ad Arezzo, datato 1478, nella chiesa di Badia, lo stendardo, uno splendore, del Duomo di Como (1497-99) di Gio. Pietro Malacrida comense. Anche Antonello da Messina dipinse stendardi, anzi la sua più antica opera (1455-56), oggi nota, fu il gonfalone per la chiesa di S. Michele dei Disciplinanti di Messina (3), e per Randazzo Antonello (1473), pitturò un gonfalone che le storie indicano. Tutto ciò a riaffermare il rigoglioso ramo della pittura su tessuti.

L'arte tessile del Rinascimento non è solo quella dei tessuti operati, ma quella altresì degli arazzi sto–

---

(1) Debbo queste informazioni a M. Rocchi. L'esposizione d'arte umbra tenutasi a Perugia nel 1907 raccolse una quantità di tovaglie perugine bianche con ornamenti turchini animali veri o immaginari con garbo stilizzati.

(2) Op. e loc. cit., pagg. 118-19.

(1) E che lusso! un convito ebbe luogo a Genova per il Natale del 1408 offerto dall'antipapa Benedetto de Luna al Consiglio degli Anziani e al Governatore della Città che uno scrittore stima più sontuoso di quelli celebri d'Assuero; e uno fu dato ai frati del Monastero di S. Francesco di Castelletto dallo stesso antipapa ove « le torte dorate d'oro fino erano reputate per nulla ». Giustiniani, *Annali di Genova*, a. 1408.

(2) Bombe, *Gonfaloni Umbri* in *Augusta Perusia* 1909, n. 11-12. Si idearono i gonfaloni votivi, ex-voto, nel sec. XV e XVI che si eseguivano dopo qualche flagello e si portavano in processione.

(3) La Corte Callier. *Antonello da Messina, studi e ricerche con documenti inediti*, Messina 1903, p. 24.

riati i quali, sebbene non abbiano trovato sempre i loro esecutoriin Italia, quivi trovarono ognora agili Maestri a disegnarli. La Francia e la Fiandra godono i supremi diritti della priorità nell'arazzeria.

Se dovessi narrare l'origine di quest'arte dovrei correre al di là dall'Alpi; ma poichè il più possibile non abbandono il suolo italico, mi basta ricordare che molti francesi e fiamminghi portarono l'arte degli arazzi alla nostra Penisola, la quale, tuttavia, conobbe arazzieri propri, insigni, allato d'ideatori superbi di storie, che il telaio magnificamente tradusse coll'intreccio dei fili. In ogni festa gli arazzi intervenivano a portare la gioia dei loro colori e l'espressione storica delle loro scene; e nelle Chiese o nei Palazzi, sulle vie o sulle piazze, nelle sale o nelle loggie, si stendevano e si davano come i gioielli, le argenterie, la biancheria in dote alle spose come avvenne ad Eleonora di Aragona figlia di Ferrante re di Napoli quando fu sposa d'Ercole I. Così gli antichi arazzi sono oggidì molto ricercati e salgono a prezzi inauditi (1); nè i panni di arazzo che qui precisamente s'indicano, vanno scompagnati dagli arazzi meno solenni che servirono da sovrapporte, portiere (una portiera fu disegnata dal Bronzino nel 1545 come saggio, vuolsi per il contratto fra Casa Medici e i due arazzieri Nicolò Karcher e Giovanni Roost fondatori dell'arazzeria medicea) e spalliere di letto.

Ferrara occupa un posto vistoso fra le città che promossero in Italia l'arte degli arazzi, e il nome di Niccolò III si unisce alla gloria che ricevettero i domini estensi da questa nobile arte (2); ma se l'incremento ad essa trovò lumi altissimi alla corte di Ferrara, la fabbrica d'arazzi più antica non si aprì a Ferrara ma a Mantova, stando alle notizie sinora raccolte (3). La città dei Bonaccolsi e dei Gonzaga, avrebbe veduto i suoi primi arazzi nel 1420; e per quanto non sia dato raccogliere su ciò documenti precisi, non pare cosa imprudente registrare questa notizia allo stato attuale delle conoscenze. Comunque l'amore di Mantova verso gli arazzi sale ben alto nel tempo, e sormonta la data predetta. Subito dopo, nel 1421, verrebbe Venezia; eppoi Ferrara (1436) e Siena (chè Siena, sempre svincolata nell'arte dalle città vicine o lontane ambì arazzi propri), poi Bologna (1460), in seguito Urbino. Persino la piccola città di Vigevano presso Milano e di Correggio apersero fabbriche d'alto ordito.

Sorvolando sui particolari, ch'io scriverei volentieri se non temessi di oltrepassare il mio cómpito, fisso un punto certo sugli arazzi in Italia: il soverchiante lavorìo degli arazzieri dell'Estero.

Arazzieri francesi e soprattutto fiamminghi si trovarono un po' dappertutto nelle fabbriche italiane: qualche volta gli stessi Maestri appartennero a varie officine. Ferrara nel 1436 vide un Jacomo de Flandria de Angelo e un M. Pietro di Andrea di Fiandra; Mantova chiamò un Niccolò di Francia arazziere, 1420, il primo a comparire nei domini dei Gonzaga, e Rinaldo di Gualtieri detto Boteram, arazziere cospicuo; Venezia (1) vide i fiamminghi Giovanni da Bruges e Valentino di Raz fra i principali fabbricatori d'arazzi; Firenze (2) salutò un arazziere addetto alle fabbriche estensi, fiammingo, Livino de Gilii (non parlando del famoso Niccolò Karcher [† 1562] e Giovanni Roost), il quale lavorò per la repubblica fiorentina intorno la metà del XV secolo (i secondi fondarono la celebre arazzeria medica); Siena, lo stesso, acclamò due Maestri fiamminghi: chè la città della Vergine esulta al ricordo di Rinaldo Boteram, nè meno si compiace d'un Giachetto di Benedetto Maestro fiammingo con cui il Comune veniva a patti (3); e Genova e Roma (4) centri pomposi d'arazzi forse i più pomposi di tutti in Italia, si trovarono a contatto con arazzieri non italiani infrequentemente. Bologna (5) farebbe eccezione se ivi aperse la prima fabbrica d'arazzi, volente il Comune, un Pietro Settemezzo da Brescia, a metà del XV secolo; ma quasi dappertutto le nostre fabbriche furono tenute a battesimo da forestieri.

---

(1) *La Chronique des Arts* (1893) contiene i prezzi dell'asta Spitzer a Parigi: un arazzo fiammingo (fine del sec. XV) fu pagato 70 000 lire. Cfr. anche Rossi, *Manuale dell'arte dell'arazzo*, Milano, 1907. De Mauri *L'amatore degli arazzi e dei tappeti antichi*. Torino 1908.

(2) Compari, *Arazzeria Estense*, Modena, 1875.

(3) Braghirolli, *Sulle manifatture di Arazzi in Mantova*, Mantova, 1879.

(1) Urbani de Gheltof, *Degli Arazzi in Venezia*, Venezia, 1878. E il Molmenti, *Storia di Venezia*, cit. Quasi ogni manifattura d'arazzi italiana ha il suo storico. ed io, citando ogni manifattura, indicai il nome del suo storico e l'opera relativa. Importante la conoscenza delle marche. Copiosissimi monogrammi di arazzieri e di fabbriche d'arazzi « in parte inediti « (1887) vedonsi nel *Catalogo di Tessuti e Merletti* per la Esposizione di Roma del 1887.

(2) Conti, *Ricerche storiche sull'arte degli Arazzi in Firenze*, Firenze, 1876 e *Cat. della R. Galleria degli Arazzi*, Firenze, 1884.

(3) Nel 1442, 27 ottobre, si fecero dei patti fra Giachetto di Bene detto, Maestro fiammingo di arazzi e il Comune di Siena perchè questi tenesse bottega, « et almeno due telaia grandi et obbligandosi ad insegnare così la tenta come la detta arte a qualunque volesse imparare, potendo dare provisione al detto maestro Giachetto, quello discreto salario lo' parrà che se gli venga » (Milanesi, *Docum. d'A. S.*, vol. II. pag. 210).

(4) Bertolotti, *Artisti lombardi fiamminghi*, ecc. *nei secoli XV, XVI, XVII*. Studi e ricerche e il Müntz, *Les Arts*, ecc.

(5) Bottrigari, *Delle antiche tappezzerie che erano in Bologna*, ecc. Modena, 1883.

Urbino, che possedette alla fine del XV secolo una magnifica fabbrica d'arazzi, si rivolgeva ad arazzieri fiamminghi, un Nichetto, ad es. (Urbino colla sua corte ducale adoprò molto cotal genere d'arte); Perugia volendo un'arazzeria propria chiamava da Lilla Jacquemin e Niccola Birgrères padre e figlio; Correggio sollecitava il concorso fiammingo (1); e la Fiandra, la Francia e l'Italia si fondevano conseguentemente nel lavorare gli arazzi al nostro Paese (2). Il quale si rivalse, coll'opera geniale dei suoi propri artisti, del concorso forestiero; onde da un lato noi avemmo eminenti educatori e fabbricatori d'origine forestiera, dall'altro raccogliemmo superbi ideatori e disegnatori italici.

Alcuni Maestri inalzarono ad alti destini l'arazzeria nazionale: Andrea Mantegna fe' cartoni all'arazzeria di Mantova, Cosimo Tura li fe' a quella di Ferrara, Leonardo disegnò una portiera, il peccato originale ed Ambrogio de Predis il valoroso aiuto a Leonardo nella Madonna delle Roccie s'occupò di tessuti, così Lorenzo e Vittorio Ghiberti (3), Raffaello (autore dei famosi arazzi Vaticani a tacere di tanti panni tessili o d'arazzo che gli si assegnano), Giulio Romano (inventore fra altro d'un ciclo superbo: la storia di Scipione), il Penni, Pierino del Vaga (creatore d'arazzi a Genova per la famiglia Doria), Giovanni da Udine, i due Dossi, Girolamo da Carpi, il Garofalo, il Pordenone, Paolo Veronese, il Pontormo, il Suardi (ideatore, pare, di un ciclo d'arazzi trivulziani a Milano), Amico Aspertini, il Bronzino (qui si citano dei Maestri appartenenti alla fabbrica Medicea (il Bacchiacca, l'Allori, il Salviati, cioè Fr. Rossi soprannominato il S., il Poccetti furono disegnatori d'arazzi di cui la storia si può felicitare.

Un altro fatto importante negli attuali rapporti fra l'Italia e l'Estero consiste in ciò, che non solo la Fiandra fondò molte fabbriche italiche e le fecondò coll'opera dei propri figli, ma l'Italia si servì dei telai fiamminghi a tessere i suoi panni disegnati dai suoi maggiori Maestri: ciò avvenne nel ciclo vaticano, onore supremo di Raffaello e di Giambattista Penni soprattutto, tessuto a Bruxelles, e avvenne nei cartoni la storia di Psiche, in cui l'Italia si associò alle Fiandre a formare il complesso che si ammira. Raffaello aveva lasciato un certo numero di schizzi di cui un artista fiammingo liberamente si servì a creare la superba serie, mettendovi molto del suo. Michele Coxcie è autore di tuttociò: lo stesso si dice d'altri cicli uno nel Museo degli Arazzi a Firenze, la Creazione della donna, assegnato dubitativamente a Raffaello forse di Bernardo van'Orley (1) discepolo dell'Urbinate, tessuto a Bruxelles, o quello famoso assegnato al Mantegna, il Trionfo degli Dei, tessuto a Bruxelles da Francesco Geubels (2).

Insomma l'Italia tenne in giusta considerazione i telai fiamminghi, anche quando le nostre città sentirono i colpi de' loro propri telai. Così esistette da noi un vero entusiasmo per l'arazzeria. L'Italiano del Rinascimento doveva sentirsi portato dall'istinto alla magnificenza degli arazzi; chè l'arte dell'arazzo esprime magnificenza indipendentemente dalle somme

(1) Bigi, *Degli arazzieri e ricamatori di Correggio*, Correggio, 1878.

(2) Il Müntz ricorda una Giovanna francese quale maestra « de panni de razza » a Todi nel 1468; e una fabbrica di arazzi a Perugia venne fondata nel 1363 dai lillesi, Jacques o Jaquemin Birgières, dal suo figliuolo Nicola e dalle loro mogli Giovanna e Michelina che si trattennero a Perugia sino al 1466 per decorare la Cappella dei Priari e formare delle scuolare

(3) *Miscellanea d'Arte*, 1903, p. 117.

(1) Wauters Bernard van Orley, Bruxelles, 1881.

(2) Trovasi al Garde-Meuble e fu pubblicato dai Marcel e Guichard nell' Op. cit.: il soggetto è degno del Mantegna, la maniera sembra qualche po' mantegnesca e pare indubitato che i cartoni siano stati fatti in Italia. Persino dei Maestri fuori d'Italia invitati a disegnare panni d'arazzo come Matteo del Nassaro, il pregevole intagliatore di gemme alla corte di Francesco I, si servirono (sec. XVI) della Fiandra come esecutrice dei cartoni (Vasari, *Opere*, ediz. Milanesi, vol. V, p. 378). La esecuzione degli arazzi richiede cure supreme e tempo non breve. Le difficoltà dell'arazziere sono molte e di varia natura; indicarne qualcuna non potrà esser giudicato cosa superflua. Mi rivolgo soprattutto agli arazzi ornati di figure, come i più nobili e difficoltosi. Lo arazziere si colloca dietro l'orditura sulla quale deve eseguire il disegno tracciato su di essa, e deve tener le spalle rivolte alla pittura; sicchè egli lavora alla cieca non vedendo ciò che fa, obbligandosi soltanto di guardare a quando a quando l'originale per confrontare il colore della lana. Passando così dai toni caldi ai freddi, deve in cotal guisa, armonizzare i colori imitando la freschezza delle carni, la morbidezza delle stoffe, la luce di paesi. Perciò avvien di frequente che l'arazziere è obbligato a disfare il lavoro pel fatto di voltar le spalle all'originale e per la ragione che le lane colorite, calcate nell'orditura variano il grado di tinta e qualche volta cangiano totalmente di tono. Oltre a ciò l'arazziere e costretto, non infrequentemente a disfare il suo lavoro, anche perchè, essendo i contorni tracciati sugli stessi fili dell'orditura e movendosi questa, nell'atto del tessere, egli deve tenere abilmente calcolo della irregolarità di linee che ne derivano; nè tale cosa sempre riesce. Così l'arazziere talora lavora intiere giornate facendo e disfacendo, e pena molto prima di cogliere nel segno quei precisi contorni i quali corrispondono perfettamente all'originale; e nel tempo che il lavoro aumenta a piccoli gradi, capita all'arazziere di scorgere difetti i quali non poteva prevedere. Oltre le difficoltà accennate, le quali assorbono molte cure e un tempo lunghissimo, l'arazziere deve trionfare sulle difficoltà delle sfumature e dei passaggi di colore. Tuttociò facile a conseguire colla tavolozza in mano, sul telaio è difficilissimo. Ognuno se lo immagina. L'arazziere per ottenere le sfumature ed i passaggi di tinta, bisogna che trovi tanti colori uno diverso dall'altro, tutti di una perfetta gradazione e ne trovi quanti ne occorrono ad ottenere il risultato che cerca. In ciò deve mettere a dura prova la sua pazienza. Onde non può esistere un arazziere il quale non abbia la virtù della pazienza, questa virtù che garbava tanto al Buffon ed era sdegnata brutalmente dal Guerrazzi. Per ultimo l'arazziere è sottoposto alle variazioni dell'atmosfera le quali gli impediscono di lavorare nei giorni nuvolosi. Infatti quando la luce non è chiara la gradazione delle lane colorite si àltera così da condurre in errore qualsiasi pratico operatore; e ogni arazziere piuttosto che aggiungere nuove probabilità di lavorare inutilmente alle probabilità di già notate, rinunzia a mettersi al telaio quando manca sole. Ciò dimostra sempre più il tempo lunghissimo che occorre prima che un arazzo sia finito. Cfr.: Gentili, *Sulla Manifattura degli Arazzi*, Roma, 1874, p. 91 e seg.

che ingoia a tradursi in imagine. Perciò essa ispira quasi sempre dei cicli: e si hanno gli Atti degli Apostoli (Raffaello) o la Storia di Scipione (Giulio Romano) o la storia di Psiche, che intreccia l'ingegno raffaellesco al potere fiammingo; così l'artista dei cartoni d'arazzo si compiace quasi sempre a disegnare in serie le sue composizioni. Gli è che gli arazzi servirono all'addobbo di chiese, sale, gallerie, vie, piazze; e le mura si coprivano con tali panni i quali, divenuti ormai curiosità da Musei, lasciarono la vita splendida antica per la morte degli Istituti d'Arte. Lo stesso ciclo qualche volta si trova in vari luoghi letteralmente copiato o liberamente interpretato; ciò spiega il plauso che questa o quella serie, suscitò col desiderio di riedizioni le quali si ebbero in Italia del più insigne ciclo che possediamo, gloria dell'arazzeria cinquecentesca: il ciclo Vaticano.

Una fabbrica celebratissima fu quella promossa dai Medici: a Firenze Cosimo I (1519 † 74) sospinto dal pensiero di essere utile all'arte, stabilì di fondare l'alto ordito, non parendogli decoroso che la città di Dante, restando indietro ad altre sedi di corti italiche, apparisse suddita nei panni d'arazzo.

Stabilita la fondazione di un'arazzeria (fra gli arazzieri a cui si rivolse Firenze, prima della fondazione Medicea sta un Livino Gilii di Burges) il granduca partecipava la notizia, nel 1545, a don Francesco di Toledo (sua prima moglie fu Eleonora di Toledo), esprimendo la speranza che Firenze in capo a breve tempo non sarebbe corsa in Fiandra a fornirsi d'arazzi. La partecipazione coincide coll'anno in cui si aperse la fabbrica fiorentina tenuta a battesimo da due arazzieri fiamminghi: Niccolò Karcher e Giovanni van der Roost († 1563), ai quali si associarono i figli di questo onde uno si chiamò come il padre ed uno si chiamò Marco (1).

Furono molti i lavori che costoro tesserono sui cartoni del Bronzino, del Pontormo, del Salviati, ed il granduca loro agevolò ogni mezzo ad ottenere nobili resultati; così i due Maestri poterono impegnarsi alla direzione dell'Arazzeria Medicea creando ventiquattro telai, obbligandosi a tenerne in azione, continuamente la metà, ed insegnando l'alto ordito ai giovani fiorentini.

I predetti pittori, il Bronzino, il Pontormo, il Salviati, idearono le venti storie di Giuseppe cioè il superbo ciclo d'arazzi destinato alla sala de' Dugento, in Palazzo Vecchio, tessuto undici pezzi dal Karcher nove dal Roost. Bisogna visitare la Galleria degli arazzi a Firenze, primo esempio in Italia di siffatti istituti, svolgente la storia dell'arazzeria soprattutto toscana a farsi idea esatta dell'Arazzeria Medicea (1).

Nè bastando ad appagare i bisogni locali gli arazzi di fabbrica medicea, i Medici raramente si lasciavano sfuggire le occasioni ad acquisti solenni. Tali gli arazzi che decoravano la loggia della Signoria a Firenze, in occasione di feste secondo un uso piacevole che oggi si volle ripristinare. Parlo sul paramento di sette arazzi rappresentanti la storia di Adamo ed Eva, superbo, con figure raffaellesche di ignoti Autori, di tessitura fiamminga, acquistato, secondo che lesse il Conti in un Inventario del 1553 nell'Archivio della Guardaroba Medicea, da un Giovanni Vanwalet; lo che vien confermato da documenti messi in luce non è molto, dicenti che Cosimo de' Medici si dichiara debitore di M.° Giovanni Van der Walle d'Anversa per detti arazzi; e il Van der Walle è la stessa persona del Vanwalet nell'Inventario del 1553 (2).

Il costume di appendere gli arazzi equivale a vivacità e bellezza; così dalle grandi si diffuse alle piccole città (3). Pistoia usò addobbare il Palazzo Comunale di panni d'arazzo, ed un arazzo più degli altri considerevole, coi Trionfi del Petrarca, si smarrì come gli altri arazzi meno importanti.

Tutto quindi procedè regolarmente; l'Arazzeria Medicea ricevette ognora impulso anche di esempi; e alla morte dei due capi arazzieri fiamminghi, la fabbrica venne affidata ai fiorentini Benedetto di Michele Squilli e Giovanni di Bastiano Sconditi. Ma, adagio, i Maestri fiamminghi cessarono nel 1553. Con-

(1) Wauters, *Les tapisseries bruxelloises*, p. 168

(1) La Galleria degli Arazzi a Firenze dà grande e magnifico materiale allo studio dell'arazzeria nel Rinascimento, benchè sia molto ricca anche di opere appartenenti al secolo XVII e XVIII. Vi vi osservano varie opere tessute dal Roost il quale, vedutosi italianizzare colla voce Rosto o Arrosto, firmò i suoi panni colla marca d'un pezzo di carne infilzata nello spiedo. Al Roost appartiene una spalliera a grottesche di animali, figure e festoni con tale marca nella Galleria degli Arazzi. E Niccolò Karcher ha una marca che sveglia l'idea di certe marche bizantine. Un bel ciclo d'arazzi fiorentini sul cartone del Bacchiacca rappresentano un tesoro di motivi a grottesche, tessitori il Karcher e il Roost. Cfr. Carocci, *Gli arazzi nel Salone del Dugento nel Palazzo Vecchio* in *Arte e Storia*, n. 21, 1888.

(2) Conti, *Ricerche cit.*, pp. 38-39 in cfr. con Supino, *Gli arazzi con le storie di Adamo ed Eva*, in *L'Illustratore Fiorentino del 1906*, p. 76 e seg.

(3) Il Giglioli accenna quattro grandi arazzi offerti nell'anno 1563 dalla gentildonna romana Porzia de Massimi vedova di Giambattista Salviati al Convento di S. Marco a Firenze. Rappresentavano scene di caccia e non se ne conosce oggi la sorte. Il G. ne trasse notizia da un Libro di ricordanze nella Biblioteca Mediceo-Laurenziana (*Arte e Storia*, 1908, pp. 42 43), e gli arazzi predetti dovevano appendersi nella chiesa, precisamente sulla parete della maggior cappella.

viene quindi fermarci, detto che il secolo XVII non vide il lustro del secolo antecedente benchè abbia ricevuto arazzieri fiamminghi e francesi persino dei Maestri ai Gobelins (1).

I diritti della cronologia mi recano a Mantova avanti che a Firenze e alla fabbrica medicea: Mantova occupa qui il posto più antico; a brevissima distanza Venezia e dopo un giro d'anni ecco Ferrara.

Alla fine del XIV secolo i Gonzaga possedevano alcuni arazzi provenienti dalla Francia, ed antecedentemente esistevano in Mantova delle botteghe francesi d'arazzeria.

L'amore agli arazzi, dunque, ha lontane origini nella città Bonaccolsiana e Gonzaghesca. Sta di fatto che nel 1420 si sarebbero avuti gli arazzi da una fabbrica locale e intorno la metà del XV secolo, i Gonzaga tennero a Mantova (1449-57) il fiammingo Rinaldo di Gualteri detto Boteram, poi un Giovanni de Franza vi lavorò gli arazzi, carezzato dal marchese Francesco il quale, nel 1491, regalò all'arazziere francese il terreno per una casa. E si raccolsero notizie su un Niccolò Columbino e un Antonio Barisino, venuti da Bologna a Mantova ad apprendere l'arazzeria; e si disse il Mantegna preparò cartoni all'arazzeria mantovana (1469).

Gli amatori di nomi sfoglino il Bertolotti o, meglio, il Braghirolli (2): raccoglieranno il nome di parecchi artisti addetti all'arazzeria mantovana che, secondo il Bertolotti, avrebbe cessato alla fine del XV secolo, constatandosi che nel 1490-97 la marchesa Isabella mandò a Venezia ad acquistare degli arazzi. Ciò sembra meno verisimile, anzi è inesatto, trovandosi il nome di altri arazzieri lavoranti in Mantova dopo la data predetta. Nicola Karcher nel 1539, presente a Mantova, ivi ricevè dei privilegi « lui et quelli ch'el pigliava a lavorare seco », da Francesco Gonzaga per gli arazzi che questi gli aveva domandato; lo stesso privilegio godette il duca Guglielmo; e pare che il Karcher non si movesse più di Mantova ove morì nel 1562. Dopo il 1579 l'oscurità sull'arazzeria locale incombe, ma continuano le ordinazioni; quest'anno Ippolito Andreasi, discepolo di Lorenzo Costa, prepara dei cartoni alla Corte mantovana da spedire a Venezia e di qui ogni attività comincia a languire. La fioritura della fabbrica mantovana corrisponde all'epoca di Lodovico II, alle premure intelligenti di Barbara di Brandeburgo e particolarmente alla operosità di Rinaldo di Gualtieri detto Boteram (metà del XV secolo) presente indi a Ferrara e a Siena. Di tanta attività Mantova serba il solo conforto di gioiose memorie: gli arazzi mantovani subirono la sorte di molti oggetti artistici posseduti dalla città de' Gonzaga. Tuttociò ossia molto volò all'Estero e vi rimase.

Dal palazzo ducale di Mantova furono presi dai Francesi gli arazzi che decoravano il quartiere di Guastalla poi quello dell'Imperatrice; e gli Austriaci nel 1866 presero gli arazzi gli *Atti degli Apostoli* nella basilica di S. Barbara prima poi nel quartier verde o dell'Imperatore. Trattasi d'una riedizione degli arazzi vaticani che da Mantova esulò a Vienna; chè la Basilica palatina di S. Barbara ricevè i propri arazzi come la Reggia Mantovana ricevette i suoi e come il Duomo i suoi. Quest'ultimi ci conducono molto in giù; essi, che veggonsi nel Duomo, appartengono ad artisti locali, le storie, le balze, indicano il pennello italico: un arazzo, l'*Ascensione*, reca la imagine di fra' Francesco Gonzaga, e l'Autore può essere Ippolito Andreasi maturo di anni, poichè l'atto di donazione sale al 1599 (1).

A Mantova appartiene il ciclo ammirabile su cartoni di Giulio Romano, la storia di Scipione: tuttochè un poco enfatico consola lo sguardo, e si evoca il Mantegna davanti a cotal ciclo non a suscitare le comparazioni, ma a ricordare la somiglianza di ispirazione in un soggetto ideato alla magnificenza. Ognuno ha in mente le nove grandi composizioni del Mantegna, il *Trionfo di Cesare* nel Palazzo di porta Pusterla a Mantova, ora ad Hampton Court; o, meglio, il *Trionfo di Scipione* dello stesso nella Galleria Nazionale di Londra. Un altro

(1) Nella Guardaroba, a' Pitti, si conservano gli *Annali dell'Arazzeria*, miniera di notizia a chi voglia narrare su ogni punto la storia che concerne l'Arazzeria Medicea. Nel 1905 Pietro Gentili arazziere pontificio, assunse l'incarico di ispezionare gli arazzi in Toscana e il suo lavoro continuerà per le altre provincie italiane. Egli ne redigerà il Catalogo, ne detterà una breve storia e ne dirà il valore artistico e commerciale.

(2) *Le Arti minori alla corte di Mantova* e *Sulle manifatture degli Arazzi in Mantova.*

(1) Questi arazzi sono appesi nel Duomo di Mantova, stettero qualche tempo nascosti all'epoca della depredazione francese eppoi la restaurazione austriaca li ricollocò al loro posto ove si trovavano e si trovano male, tra la polvere, il fumo delle candele e il fumo degli incensi. Si pensò di trovar loro una collocazione conveniente, sorsero contrasti, e qualche tempo gli arazzi finirono tenuti nel Palazzo Ducale ove vennero per la prima volta fotografati; ma al presente (1904) esiste solo un progetto di restauro e di nuova collocazione in una cappella dedicatoria a fra' Francesco Gonzaga, munificò donatore degli arazzi e protettore del Duomo di Mantova. La ragione economica ora attraversa ogni iniziativa favorevole alla conservazione degli arazzi del Duomo e sperasi di sormontare anche questa ragione. Cfr. Patricolo, *Gli arazzi del Duomo di Mantova* in *Rass. d'Arte*, 4904, 119 e seg. con riproduzioni da fotografie private.

ciclo considerevole dello stesso Giulio Romano, svolge la *Storia di Romolo,* ma l'analisi di questo e di altri numerosi cicli onde l' Italia del Rinascimento vide linee e colori, farebbe questo paragrafo molto lungo; constatiamo che i Maestri d'arazzi toccarono ogni soggetto dal sacro al profano, dallo storico al vago e mondano così visitando Chiese, Musei, Collezioni, ne raccogliamo prove esuberanti. A Venezia S. Marco, possiede un ciclo sulla storia di S. Marco, a Milano il Duomo ne vanta uno sulla storia di Mosè, uno ne possiede il Duomo di Como sulla storia della Vergine, uno il Duomo di Ferrara sulla storia di S. Giorgio, ed un ciclo sulla storia dei Medici si vede a Firenze al Museo degli Arazzi, che si aperse ad un bel ciclo sui Mesi dell'anno a uno sulla Creazione della donna e così via.

La invenzione e fabbricazione d'arazzi fu prodigiosa. Giulio Romano, che nella città dei Gonzaga lavorò architettura e pittura centuplicandosi, formandosi, perfino una scuola, diè cartoni ad una storia di Lucrezia, di Bacco, di Orfeo, di Titani, a due storie sul Ratto delle Sabine, diè Grottesche, Mesi grotteschi e per quanto Giulio possa essersi fatto assistere, si può riconoscere che egli fu il più fecondo disegnatore d'arazzi nel secolo XVI (1).

Giacomo Strada, famoso antiquario al servizio degl'imperatori d'Austria comprò dal figlio di Giulio Romano, persona sufficientemente leggiera, molti disegni e cartoni del padre i quali oggi veggonsi all'Albertina di Vienna; e nella Biblioteca imperiale leggesi una minuta descrizione sul Palazzo del Te scritta dallo stesso Strada.

Venezia eccola dopo Mantova; e sebbene l'arte degli arazzi sia stata introdotta, a Venezia, nel 1421 da due fiamminghi Giovanni da Bruggia e Valentino di Raz ed esercitata in gran parte da stranieri, sembra che Venezia possedesse de' telai propri, perchè non si manca di memorie su arazzieri locali. Però, quantunque fossero molto ricercati gli arazzi, non risulta che l'arazzeria di cui non esistono memorie nè di matricole nè di scuola, abbia prosperato a Venezia dove tutte le arti si regolavano sul proprio statuto.

Ad artisti veneziani si riferirebbe un celebre ciclo d'arazzi, rappresentanti la Battaglia di Pavia, donati da Carlo V a Ferdinando Francesco di Avalos, onde il Tiziano avrebbe disegnato le figure, il Tintoretto gli ornati e l'esecuzione sarebbe fiamminga.

Anche il Molmenti ciò credette (1). Ma su che basi poggia questa credenza?

Vari scrissero sopra questi arazzi, la *Battaglia di Pavia* nel Museo di Napoli: Antonino Pais, anzi, nella rivista parigina *Les Arts* credette di averli quasi scoperti (2), ma avanti di lui, in Italia, il Chiarini (3), il Beltrami (4) e il Di Giacomo (5); in Francia il Gauthiez (6) e il Maindron (7); nel Belgio il Wauters (8) ne avevano parlato. Ed oggi si conoscono gli avvenimenti degli arazzi, se ne dichiara l'autore, Bernardo van Orley, artista fiammingo e la loro storia. Ereditati dopo il 1860, dal Governo, grazie alla famiglia dei Marchesi del Vasto, sono un omaggio di Carlo V a Ferdinando Francesco di Avalos, ricompensa al valore da questi dimostrato nella battaglia di Pavia e d' aver fatto prigioniero in guerra Francesco I re di Francia. Come Napoli possiede il ciclo degli arazzi la *Battaglia di Pavia,* così il Louvre ne vanta i cartoni pubblicati anni sono dal Wauters, studioso autorevole di Bernardo van Orley. Il Garde Meuble a Parigi conserva un ciclo *Les belles chasses de Guise ou de Maximilien,* dello stesso artista fiammingo il quale, dai confronti che instituì il Gauthiez e il Maindron fra i due cicli di Parigi e Napoli, sarebbe Autore del celebre ciclo napoletano incontestabilmente (9).

---

(1) Il furioso incendio del 3 agosto 1906 che incenerì il Padiglione d'Arte Decorativa Italiana all'Internazionale di Milano, distrusse tre arazzi di fabbrica mantovana disegnati da Giulio Romano, stati donati da Guglielmo Gonzaga duca di Mantova a S. Carlo, e da questi ceduti al Duomo. Rappresentavano la scena degli Ebrei che raccolgono la manna, Mosè che compie il prodigio dei serpenti dovuti a Faraone, e la Cena dell'agnello.

(1) Molmenti, *Antiche industrie veneziane* in *Natura e Arte,* 1903, pag. 813.

(2) *Les Tapisseries de la Bataille de Pavie par Bernard van Orley rètrouvèes au Musèe de Naples* in *Les Arts,* gen. 1904.

(3) *Notizie della città di Napoli,* 1860.

(4) *La Battaglia di Pavia XXIV febbraio MDXXV* illustrata negli arazzi dei marchesi del Vasto al Museo Nazionale di Napoli, Milano, 1896. Contiene 7 tavole. Cfr. l'estratto dall'*Inventario* dato da A. Filangieri di Candida in *Le Gallerie Nazionali italiane*, vol. V, 1902. Veda anche *Perseveranza* del 5 aprile 1898.

(5) *Emporium,* 1897, n. 34.

(6) *Gazette des Beaux Arts,* maggio 1897.

(7) *Revue de l'Art ançien et moderne*, 1897.

(8) Bernard van Orley nella collezione pubblicata da l'*Art* su *Les Artistes célèbres.* Ne trattò anche lo *Studio* di Londra nel fascicolo di maggio 1897. Cfr. *Gli Arazzi illustranti la battaglia di Pavia* di M. Morelli in *Atti dell'Accademia Reale di Napoli*, vol. XXI.

(9) A proposito de' cicli d'arazzi nell'Italia meridionale, do notizia d'una serie che ornò le pareti dell'antico Duomo a Marsala. Cotal chiesa dedicata a S. Tommaso Beket, arcivescovo di Cantorbery, di cui la regina Giovanna, moglie a Guglielmo II re di Sicilia e figlia all'inglese Arrigo II promosse il culto in Sicilia, ricevette e conservò sino alla caduta della cupola (ora sono nel Collegio) otto arazzi, due grandissimi e sei piccoli, istoriati con diversi episodii delle guerre di rito in Gerusalemme. Splendidi, appartengono a scuola fiamminga del sec. XVI, e sono in seta e lana: essi provengono, dicesi, dalle camere della regina Isabella di Spagna, donde li rilevò, avendoli avuti in dono, il marsalese Antonio Lombardo, cappellano di quella regina ed arcivescovo di Messina, nel declinare di quel secolo, facendone poscia regalo al Duomo patrio.

L'arazzeria ferrarese su cui ci fermiamo, ebbe protettore specialmente Borso d'Este; e se non fu la prima a presentarsi sulla scena d'Italia, ben in su condusse i suoi prodotti. Il 20 giugno 1436 il marchese Nicolò III chiamò Jacomo d'Angelo di Fiandra, nel 1441 impiegò il fiammingo Pietro d'Andrea e un documento di quest'epoca prova che la Casa d'Este possedeva arazzi di molto valore (1). Al tempo della Signoria di Lionello (1441-50) figlio naturale di Nicolò III, l'arazzeria ferrarese ricevette incremento di Maestri e di denaro; e presso Pietro d'Andrea si trovò Livino Gilii o « Lievin de' Burges » (a questi ricorse anche Firenze) e Rinaldo di Gualtieri l'arazziere bruxellese d.° Boteram il cui nome fu pronunciato sovente in queste pagine. Costui da qui, nel 1438, si condusse a Siena, col permesso del marchese di Ferrara, a insegnarvi l'arte e sotto Borso d'Este (1450-71), la nostra arazzeria vide splendori inauditi: a quest'epoca risalgono i cartoni da arazzi di Cosimo Tura, il quale al nominato Livino nel 1457 e nel 1458, 59 e 67, ne preparò ancora. Un altro Maestro, il quale ricorre spesso all'epoca di Borso disegnatore di cartoni, Gerardo da Vicenza fu autore di disegni per corredi di letto, spalliere e portiere (1455).

Borso non si appagò ai soli arazzi della fabbrica ducale, la Fiandra, Venezia gliene procurava e ricorreva alle Fiandre per la tessitura. Il marchese, indi duca di Ferrara, come altri principi del suo tempo, offriva il dono di arazzi e tappeti, specialmente appartenenti alla sua propria fabbrica; e quando non regalava, Borso imprestava volentieri i suoi tessuti. Gli arazzi ducali ornarono la casa di Lodovico Carbone in occasione delle costui nozze; si videro nella casa Prisciano Prisciani in occasione di nozze (1466), dall'orefice Amadio da Milano quando si addottorò il suo figliolo (1475) e nella casa dell'orefice Ambrogio in occasione d'una festa (2). Ercole I non fu diverso nei primi anni di signoria; un Ercole II (1534-59) non trovò l'arazzeria ducale in buon essere, e Alfonso I s'interessò più di ceramica. Il nominato Ercole II risollevò la nostra arazzeria chiamando i due fiamminghi Niccolò e Giovanni Karcher.

A quest'epoca e a quei Maestri si riferisce un famoso ciclo nel Duomo di Ferrara di cui è noto il contratto (1550). Il Garofolo e Camillo Filippi, padre di Bastianino, ne idearono le scene figurative con fondo alberato; quasi dappertutto le balze si affidarono al pittore olandese Luca e il ciclo era finito nel 1553.

Parlasi con onore d'un altro ciclo ferrarese le *Metamorfosi* (uno splendido saggio trovasi ai Gobelins) disegnato da Battista Dosso (1545), di cui quattro pezzi l'8 maggio 1875 erano in vendita all'Hotel Druot; e il Duomo di Como possiede vari saggi d'arazzeria ferrarese.

Nel ciclo comense si reputa più antico di tutti l'arazzo effigiante il *Transito di Maria* il cui disegno fu dato, nel 1558, da Giuseppe Arcimboldo milanese, non Arnaboldo come fu riferito: eseguito a Ferrara da Giovanni Karcher porta di questo l'anagramma e la indicazione FACTVM FERRARIAE MDLXII; altri arazzi che qui possono interessare la *Presentazione di Maria al tempio* eseguita in Anversa di Fiandra va al 1569; a quest'anno circa risale l'arazzo che rappresenta lo *Sposalizio* (1570) anche questo del Karcher. Nè occorre dir su ogni arazzo comense, tanto più che qualcuno sta un po' fuor dall'epoca che si studia. Sovente, si fa il nome d'un pittore locale Cesare Carpano ideatore dei cartoni e costui, dice il Monti, il quale ristudiò *ab imis* la storia dei nostri arazzi (1), non vi entra affatto; talora (di quest'ultimo arazzo, p. es) l'Autore è ferrarese e altri arazzi vennero dalle Fiandre come la *Nascita della Madonna* e l'*Assunta*. Essi appartengono al 1585 circa e obbligano a tornare indietro, dichiarato che Ferrara fu sostituita dalla famosa Arazzeria Medicea la quale eseguì gli ultimi sei arazzi del ciclo comense, composto in undici pezzi di cui otto molto tempo dell'anno esposti nella chiesa. Ma questo fa sconfinare. Non sconfino a soggiungere che Ercole II, pur avendo a disposizione dei pittori come i Dosso e il Garofalo, ricorse a Giovanni Antonio Licinio d.° il Pordenone che cominciò a Venezia un ciclo sull'*Odissea* per questo principe, e chiamato a Ferrara alla fine del 1538, o ai primi giorni dell'anno seguente, a Ferrara trovò la morte dopo pochissimo tempo che v'era giunto (✝ gennaio 1538) onde il Pordenone nulla potè fare ad Ercole V.

La Lombardia ove gli Sforza fecondavano tessitori francesi e fiamminghi, e quell'Ambrogio Preda o De Predis noto pittore milanese (1450-69 viv. ancora nel 1494) aiuto di Leonardo nella Madonna delle

(1) Campori, op. cit., p. 11.
(2) Campori, op. cit., p. 9-23.

(1) Monti, op. cit., p. 47 e seg.: illustra gli arazzi anche col mezzo di vignette. Geisenheimer, *Di alcuni arazzi nel Duomo di Como* in *Rivista d'Arte*, n. 5-6, 1906.

Roccie stato al servizio di Massimiliano I ombreggiato lungamente dalle incertezze, si rivelò disegnatore di panni d'arazzo (1); la Lombardia esulta al ricordo d'una fabbrica di Vigevano da cui escì un ciclo di arazzi trivulziani, disegnati da Bartolomeo Suardi d.° il Bramantino (fior. nel 1491-1529 [2]). E Genova i cui rasi e i cui velluti sono noti, si provò nell'arazzeria: un patto con i fiamminghi Vincenzo della Valle e Pietro di Bruxelles ideatori nel 1551 d'una fabbrica d'arazzi non potè concludersi, si concluse due anni dopo con Dionisio di Martino altro fiammingo, ma non raccolse pieni resultati da occupare uno dei primi posti, tuttavia si ricorda perchè Genova ebbe Andrea Doria grande ammiratore di arazzi, così questi ne volle guernite le sale di Fassòlo, primeggiate dagli arazzi ideati da Pierin del Vaga, di cui i marchesi Serra a Genova conservano nobilissimi ricordi, alcuni arazzi di Pierino sceneggianti con luci auree delle figure mitologiche.

Ma tuttociò è nulla a confronto di Roma, il cui nome abbaglia. Niccolò V, questo splendido pontefice sommo protettore di letterati e di artisti sensibili alla bellezza dei tessuti, sensibilissimo alla magnificenza degli arazzi, ne acquistò dovunque, e la prima arazzeria vaticana porta il suo nome (3). Da molti anni, scrive un contemporaneo, non furono in Roma tanti abiti contesti di seta, gioie e pietre preziose, quanti a tempo del nostro pontefice, il quale si servì molto di Jacquet d'Arras, e chiamò a Roma vari arazzieri francesi ospitandoli in Vaticano. Rinaldo de Maincourt (fioriva nel 1501) capo di questa schiera, fu il direttore del famoso ciclo, la *Creazione del Mondo* (1) che il successore di Niccolò V, Callisto III (1455-58) fece terminare; e, meno inclinato alla pompa del papa sarzanese, sospese ogni lavoro importante licenziando gli arazzieri pontifici.

Fra le città che maggiormente adoperarono arazzi, Roma signoreggia perchè le occasioni solenni si offrivano, ivi, più frequentemente che in qualunque altro luogo. Roma, sede del Governo papale si ammantava in ogni specie di feste; ed i possessi pontifici e le ricorrenze religiose, fecondarono le arti tessili suntuarie.

L'uso degli arazzi a Roma fu introdotto correndo il 1227 nel possesso di Gregorio IX. Ciò si legge nella vita del detto pontefice; e nel possesso di Alessandro VI, cioè il 27 agosto 1492, la « Città Eterna » fece uno straordinario apparato di tessuti. Lo nota il Cancellieri. « Tal possesso avanzò di grandezza, di splendore e di magnificenza tutti gli altri Papi antecessori, essendo le strade tutte adornate d'arazzi e fiori e molti archi trionfali a similitudine dei trionfi antichi » (2). Gran magnificenza d'arazzi deve essersi veduta a Roma il 4 giugno 1555, come rilevasi dalle *Memorie* di Cola Coleine: « Tutte le strade (ivi leggesi) furono parate di arazzi allorchè il Pontefice Paolo IV in ponteficale, andò a stare a S. Marco. » E si sfoggiarono certamente arazzi, d'inusata ricchezza nell'occasione dell'ingresso trionfale in Roma di Marcantonio Colonna, avvenuto il 4 dicembre 1571. In questa circostanza, oltre ad essere tutte le strade adorne di siffatti tessuti, la chiesa di Aracoeli, dove fu cantato il *Te Deum,* era tutta parata con gli arazzi del cardinale di Ferrara, rappresentanti la storia di Scipione.

A sfogliare il Cancellieri per informarsi sull'uso di ornar con arazzi strade, chiese e palazzi a Roma, si rimane storditi.

Non meraviglia quindi che il ciclo più celebre abbia avuto origine a Roma, alla corte pontificia. Penso agli arazzi vaticani; soggetto inesauribile di godimento estetico e di considerazioni letterarie. Risale all'epoca di Raffaello che ne ricevette l'incarico da Leone X, e parrebbe associarsi artisticamente alle Logge, superbo esempio di decorazione parietale (3). Ma le Loggie meno han diritto di portare

---

(1) Motta, *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci* in *Arch. st. lomb.* fasc. IV, 1893, Nuovi documenti.

(2) Un buon lavoro su questo ciclo è pubblicato, con tavole, nell'*Annuario delle Collezioni imperiali austriache* del 1904, *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi.* Il Mongeri n'aveva trattato (*Perseveranza*, 1872), nell'occasione in cui gli arazzi figuravano alla Mostra d'Arte antica tenutasi a Milano. Cfr. Motta, *Nozze principesche del Quattrocento* (Nozze Trivulzio-Somaglia, Milano, 1894). Il Tesoro di Monza conserva alcuni arazzi pregevolissimi del secolo XVI, pochissimo conosciuti. Il canonico Campini li descrisse in una memoria inedita che fu esumata dal Barbier de Montault, il primo, credo, a discorrer pubblicamente su questi arazzi nel modo che si conviene ad opere, quali esse sono, di incontestabile valore. Destinati ad ornare la grande nave della chiesa, gli arazzi del Tesoro, che sono dodici, rappresentano scene sacre, come l'Apparizione dell'Angelo a Zaccaria, soggetto che richiama una solenne composizione del Ghirlandaio nel coro di S. Maria Novella a Firenze, la Nascita di S. Giovanni, il Battesimo di Cristo, ed appartengono a vari artisti vissuti nel secolo XVI. Nè possono essere stati eseguiti dopo il 1569, perchè San Carlo li menziona sotto questa data e dice che essi servivano di paramento da qualche tempo. Il Campini dice che tali arazzi furono tessuti a Treviglio (?). Così una tradizione.

(3) Gentili, *Arazzi antichi e moderni* descritti e illustrati. Roma, 1891. L'A. pubblicò alcuni arazzi fiamminghi del secolo XV, posseduti dalla signora Virginia Cameron Mac Veagh, e dà un saggio della fabbrica di arazzi in Vaticano.

---

(1) Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI* e *XVII,* Mantova, 1886.

(2) *Possessi solenni*, p. 17.

(3) Gli arazzi vaticani hanno una letteratura: non conosco scrittore di Raffaello che non se ne sia occupato. Un esame analitico si legge nel Müntz, *Tapisseries, broderies et dentelles,* op. cit. Dello stesso veda

il nome di Raffaello, essendo sostanzialmente di Maestri del pennello discepoli ed aiuti all'urbinate Giulio Romano, Giovanni da Udine, Pierin del Vaga, Giovanfrancesco Penni, i quali non si dovranno escludere dagli arazzi, ma si deve escludere che il loro concorso abbia quivi avuto larga estensione.

Il soggetto che trattò Raffaello, la storia degli Apostoli, divide il ciclo in dieci motivi, la Pesca miracolosa, la Vocazione di S. Paolo, la Guarigione dello storpio, la Morte d'Anania, il Martirio di S. Stefano, la Conversione di S. Paolo, la Punizione di Elima, S. Paolo a Listra, S. Paolo prigioniero e S. Paolo che predica in Atene. Quest'ultimo è uno degli arazzi più belli: vi metto tra questi l'arazzo di Elima punito colla cecità e i due pubblico con la Morte di Anania (tav. LXXIII).

In genere, la solennità, la vigoria delle immagini, la fierezza dei gesti ivi seduce e sembra talora allontanarsi da Raffaello e addurre a Michelangiolo. Il modo di comporre che, amico della opulenza, quivi soverchia, a giusto titolo non devesi lodare perchè il filo non è il pennello che può quello che vuole. Raffaello non si scordò sufficientemente di essere un pittore, di essere l'affrescante del Vaticano, nel preparare i cartoni agli arazzi; e giudicano male coloro i quali esultano al lavorìo raffaellesco dei nostri cartoni, parlando della corrispondenza fra il disegno ed il tecnicismo tessile. Ogni arte ha le sue esigenze, e l'arte tessile ha delle esigenze gravi contro le quali nessuno può insorgere, perchè esse risiedono sulla impossibilità di conseguire, coi mezzi di cui l'arazzeria dispone, gli effetti che agevolmente si ottengono con un'altra arte. Pittura e arazzeria vivono in dolce connubio, se la pittura rinuncia a parte dei suoi diritti.

Amo negli arazzi vaticani le balze che traducono coi colori un tesoro di immaginazione (fig. 167). Queste balze ricordano l'importanza dei fascioni ghibertiani nelle imposte bronzee dal Ghiberti modellate: i fascioni ghibertiani salgono a sommo pregio e le balze degli arazzi sbocciarono fresche da alacre immaginazione.

Fig. 167. — *Roma:* Balze negli arazzi vaticani di Raffaello.
a, nell'arazzo « la Pesca Miracolosa »; *c*, nell'arazzo « la Predicazione di S. Paolo a Atene »; *b*, « S. Paolo in prigione » o « il Terremoto ».

Sorse recentemente, ad oppugnare il giudizio unanime uno scrittor francese (1) il quale, fermatosi

lo studio sulle balze degli arazzi in *Art* gennaio 1890. Dello stesso Autore, *Les tapisseriès de Raphaël au Vatican et dans les principaux Musèes ou Collections de l'Europe*. Parigi, 1897. Mancava agli archivi artistici un *corpus* delle opere di Raffaello destinate alla tessitura, e i lavori relativi ai grandi incarichi di Leone X per la Cappella Sistina: il Müntz riunì i cartoni di , Londra gli arazzi del Vaticano e vari pezzi accessori e con tuttociò fece l'opera annunciata. In proposito della quale fu ben osservato che Raffaello divenne lungamente una « ragione sociale », una « ditta »; da ciò la necessità di sfrondare l'assieme delle opere che furono realmente ideate da lui e di isolarle da quelle appartenenti allo stuolo innumerevole degli ammiratori. Questo còmpito si diè il nostro A., còmpito ardito, difficile, pericoloso. L'opera infine è composta di nove acqueforti e di centoventicinque illustrazioni da disegni, cartoni e tessuti d'alto liccio. Il Daddi pittore e incisore più noto sotto il nome di Maestro del Dado, (fioriva a Roma dal 1532 e 30 e firmava con un B. su un dado), incise bene gli arazzi vaticani di Raffaello. Bartsch, voi. XV, p. 230.

(1) Gerspach, *Les bordures des Actes des Apòtres: tapisseries d'après*

su parte delle balze meno copiose d'idee e meno belle vide troppa lode nel lavorìo ornamentale degli arazzi vaticani. Non esageriamo.

Non tutte all'Urbinate salgono le balze dei nostri arazzi; Giovanni da Udine o Pierino del Vaga o certo il Penni, le lavorarono; il Penni aiutò e sicuramente Raffaello l'assicura il Vasari. Il Fattore « fu il grande aiuto di Raffaello a designare gran parte de' cartoni dei panni d'arazzo... particolarmente le fregiature »; ma un'armonia incomparabile unisce l'eloquente ciclo vaticano. Lungi da presentare un giuoco di grottesche, le balze espongono simboli e soggetti di pensiero: le forze della natura, le divisioni del tempo (le Stagioni, le Ore, le Parche), le forze morali (la Fede, la Speranza, la Carità).

Leone X diè i soggetti che non furono svolti tutti; e due balze rappresentano un motivo a grottesche puramente decorativo (1).

Due punti interessanti restano da lumeggiare: le date entro cui gli arazzi furono eseguiti col luogo dove furono tessuti, e il perchè si fecero gli arazzi colla loro destinazione.

Intendiamoci: se si tratta dei cartoni, questi furono cominciati verso il 1514 e dopo 2 anni circa erano finiti; se si tratta della tessitura sette arazzi erano compiuti nel dicembre del 1519, e si ha la certezza che furono tessuti nelle officine di Pietro van Aelst a Bruxelles. Dico così dolendomi di leggere in Autori moderni, che i nostri cartoni si tesserono ad Arras (2); come se non fosse stato dimostrato da più che venti anni, che le celebri fabbriche di Arras si chiusero subito dopo la presa della città fatta dall'esercito di Luigi XI (1477). Insomma i cartoni raffaelleschi si spedirono a Bruxelles alla arazzeria più famosa di quel tempo, quella di Pietro van Aelst, e il celebre pittore Bernardo van Orley che conobbe Raffaello a Roma, avrebbe sorvegliato la tessitura degli arazzi (3).

Nè sembra difficile il sapere che gli arazzi vaticani, si idearono a dar novello decoro alla Cappella Sistina; onde la loro destinazione fissa è indiscussa. Il Bunsen e il Passavant dimostrarono — e sono passati lunghi anni — che gli arazzi vennero destinati quivi a cuoprire le superfici murali fra pilastro e pilastro nel coro; ciò spiega la ineguaglianza dei panni (1). Non ho finito ma abbrevio: sette cartoni originali rintracciati dal Rubens a Bruxelles, da questi fatti comperare a Carlo I d'Inghilterra, costituiscono un altissimo vanto al Museo di Kensington a Londra; e gli arazzi si vedono al Vaticano dal 1815 dopo essere stati portati via dai Francesi nel 1798, indi restituiti: però essi hanno oggi una destinazione che non è l'antica. E tutti sanno che il Vaticano ha una « Galleria degli Arazzi » prospicente sul giardino della Pigna presso al Braccio Nuovo e non lungi dalla Biblioteca.

La chiesa palatina di S. Barbara, a Mantova, ricevette una edizione degli arazzi vaticani i quali trovansi a Vienna nel Palazzo Imperiale, essendovi stati mandati nel 1866, per esservi esposti temporaneamente; nè furono restituiti. Varie voci si alzarono invocanti tale restituzione, ma mentre scrivo (1908) gli arazzi di Mantova sono ancora a Vienna.

Alcune varianti furono indicate dal Passavant, e la presenza di un seguace di Giulio Romano non vi parrebbe estranea.

Un altro esemplare degli *Atti degli Apostoli* conservasi al Palazzo del Prado a Madrid, ma le balze non furono copiate letteralmente. Esistono altri esemplari a Dresda, a Parigi, a Madrid (il ciclo raf-

Raphaël (Atti del Congr. Int. di sc. stor. V-VII, p. 315-26, Roma, 1905).

(1) Il Müntz in vari suoi scritti, disse che le balze della serie di arazzi, le Feste di Enrico II, parte esposte agli Uffizi parte alla Galleria degli arazzi a Firenze (di cui M. Warburg, un erudito forestiero che abitò Firenze, fe' uno studio inedito sino a oggi [1904]) il Müntz ripeto dichiarò che quelle balze sono la replica delle fascie che ornano il ciclo, gli *Atti degli Apostoli*, di Raffaello; ciò è un errore. Nessuna replica esiste. L'errore del Müntz deriva da una nota sbagliata; chè, realmente, trovansi, alla Crocetta, alcuni arazzi flamminghi con fascie simili a quelle degli Atti, ma esse non hanno che vedere colla serie di Enrico II.

(2) Schevyreff, *Notes historiques sur les cartons de Raphaël*, Parigi, 1889, p. 24. Ciò si legge nella novella edizione dell'*Itinerario del Nibby* curato dal Porena.

(3) Bernardo van Orley fu due volte in Italia e vi venne all'epoca in cui Raffaello toccava l'apogéo della sua riputazione: così s'entusiasmò alla vista dei lavori raffaelleschi, e divenne amico del Sanzio. Secondo l'opinione generalmente ammessa, fu incaricato da Raffaello di sorvegliare l'esecuzione de' ricchi arazzi che Leone X aveva ordinato ai Paesi Bassi, i cui cartoni erano stati disegnati dal pittore favorito da questo pontefice. Questi arazzi, gli *Atti degli Apostoli*, furono terminati nel 1519. Wauters, *Bernard van Orley*. Parigi, senza data, ma non vecchio, p. IX.

(1) Secondo lo Steinmann (Cfr. *Raccolte artistiche prussiane*. 1902, fasc. III e IV) che confuta il Bunsen, il quale studiò l'ordinamento degli arazzi di Raffaello nella Cappella Sistina. Essi arazzi divisi in due serie, lasciavano scoperto il muro dov'è l'altare e si schieravano nelle due pareti maggiori in quest'ordine: A sinistra: 1.° Sotto la storia di Cora: *la Conversione di San Pietro*. 2.° Sotto la scena sul monte Sinai: *la Guarigione dello Storpio*. 3.° Sotto il passaggio del Mar Rosso: *la Morte di Anania*. 4.° Sotto la storia di Mosé: *il Martirio di S. Stefano*. 5.° Sotto la circoncisione di Mosé: *la Pesca Miracolosa*. E a destra: 6.° Sotto il Battesimo di Cristo: *la Conversione di S. Paolo*. 7.° Sotto le tentazioni di Gesù e la purificazione del lebbroso: *la Punizione d' Elima*. 8.° Sotto la vocazione degli apostoli Pietro e Andrea: *San Paolo a Listra*. 9.° Sotto la predica di Cristo: *S. Paolo liberato dal carcere*. 10.° Sotto la consegna delle chiavi: *S. Paolo predica in Atene*. Lo Steinmann trova così un nesso logico tra il soggetto dell'affresco che sta sopra l'arazzo, l'arazzo e la figurazione storica nello zoccolo. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, Monaco (Baviera), 1901. Opera principesca, ottima nelle riproduzioni che contiene e documentata.

faellesco trovò molti copisti); e le balze furono raramente ripetute. Solo le riedizioni di Mantova e Madrid le riprodussero nei motivi principali. Le balze a pezzi si riveggono usate isolatamente qua e là, come sulle splendide *Feste di Enrico II di Francia* al Museo di Firenze e nella *Storia del Re* composta dal Le Brun e van der Meulen per Luigi XIV.

Potrei dire su altri arazzi: non molto conosciuto, un ciclo superbo donava re Alfonso d'Aragona a Monsignor Lombardo marsalese; così Marsala possiede questi arazzi cui dà bellezza la maestà delle composizioni in imagini ben disegnate, un po' lunghe, esprimenti un'energia la quale congiunge la forza all' eleganza. Magnifiche le fascie che circondano le scene con piccole figure tra la gaiezza di rami verdi e la vivezza di mazzi floreali alternati a chimère in un complesso d' arte delicata e calda, contrasto alla austerità delle figure. Gli arazzi italici pigliarono il volo dell'Estero, le note precedenti lo mostrano; ed io tolsi un magnifico modello d'arazzo, seta e oro, in una Collezione estera, quella dello Spitzer alla quale più volte ricorsi. L'arazzo che rappresenta l'*Adorazione dei Magi* (tav. LXXIV) è opera di forza e genialità; il paesaggio pittoresco, vivo, fresco, che circonda le figure, contribuisce a imprimere letizia alla scena d'omaggio la quale s'incolora di tinte vibranti in un verde tenero soleggiato. Cinquecentesco, si vendè all'asta Spitzer 51.000 franchi ed è, anzi era, l'arazzo dei Magi, quasi il compagno d'un arazzo italiano superbo, l'*Annunciazione*, quattrocentesco, appartenente ai Gonzaga e a Mantova, alla qual fabbrica va l'arazzo che riprodussi a colori, in cui le grottesche, inquadrandolo (1.45 × 1.75), svolgono un tema d'arte con delicatezza soverchia rispetto alla maestà delle imagini.

Resta il ramo dei tappeti. Gli Italiani, che ne furono desiosi, volsero l'occhio all'Oriente da cui ora li ebbero tessuti ora ne trassero motivi ornamentali, che nelle rinomate fabbriche di Firenze, Lucca, Venezia, formarono i tappeti dai pittori frequentemente collocati ad ornare i quadri. Venezia fece uso di magnifici tappeti nel XV e XVI sec. (1): lo attestano i suoi artisti, e i tappeti superbi che si stendono nel quadro del Carpaccio, la *Partenza dei fidanzati,* nella Galleria dell'Accademia di Venezia, un grande tappeto dal motivo largo a quadrati fioriti e a croci che cuopre il palco ove i musicisti accompagnano il *Battesimo del re Aia* nel ciclo carpaccesco agli Schiavoni, i tappeti orientaleggianti che svolazzano alle finestre nel grande quadro di Giovanni Mansueti, il *Miracolo della Santa Croce* nella predetta Galleria, lo splendido tappeto che si stende sotto la grande cattedra del doge nel quadro dell'anello di Paris Bordone ancora nella Galleria di Venezia, e il bellissimo tappeto che si allarga nella pala di S. Antonino a S. Giovanni e Paolo a Venezia di Lorenzo Lotto (1542) attestano il ricco uso dei tappeti.

Non uscendo da Venezia, ecco un bel tappeto orientaleggiante nella *Madonna* di Gentile Bellini alla Galleria Ludwig Mond a Londra, e due magnifici tappeti orientali, sul balcone dell'*Annunciazione* di Carlo Crivelli nella Galleria Nazionale di Londra; e non uscendo da Venezia, dicevo, si osservano nella vita e nell'uso de' tappeti orientali stesi dappertutto, nelle Procuratie Vecchie al momento che passa la Processione del Doge nella celebre e ampia incisione cinquecentesca (4 metri!) di Matteo Pagan.

Oltre gli artisti veneziani, attestano il largo uso dei tappeti orientali o orientaleggianti nel Rinascimento il Mantegna nella famosa pala di S. Zeno a Verona, Andrea Previtali d.° Cordegliaghi (si fecero erroneamente due pittori d'un solo) nell'*Annunciazione* di S. Maria del Meschio a Ceneda (Vittorio); e la scuola fiorentina evoca il Pontormo che mise un elegante tappeto nel ritratto del cardinale Cervini alla Galleria Borghese e mostra Raffaelin del Garbo, che nella grandiosa pala la Vergine in trono alla Galleria di Berlino, dipinse un tappeto, come fecero molti altri pittori di qualsiasi scuola. Veda lo splendido tappeto ai piè' della Vergine, ornamento capitale al vaghissimo quadro nel Duomo di Pistoia di Andrea del Verrocchio e Lorenzo di Credi.

Vari Autori raccolsero notizie sopra l'uso dei tappeti orientali nel Rinascimento, diffusissimi nelle città che, come Venezia, avevano molte relazioni commerciali coll'Oriente (1), e il Bode diè molti quadri con simili tappeti (2). Cotali indicazioni mi consentono di chiudere, qui, il mio breve ragionamento sopra i tappeti

---

(1) Il Museo della Basilica di S. Marco, ricco di opere artistiche, conserva dei tappeti orientali interessanti; conserva inoltre qualche bell'arazzo. Una notevolissima raccolta di tappeti orientali, alcuni preziosi, formarono la parte principale nella Collezione di Carlo Yerkes (l'Y. fu il magnate delle ferrovie) valutata cinque milioni di dollari. Essa fu ereditata (1905) dal *Metropolitan Museum* di Nuova York

---

(1) Lessing, *Altorientalische Teppichmuster*, Berlino, 1877. Riegl, *Handb. über altorientalische Teppiche,* Berlino, 1891.

(2) Bode, *Altpersische Knüpfteppiche,* Berlino, 1892.

i quali cogli arazzi fastosi concorsero ad abbellire le case e le vie (1).

Nè escludendo i tappeti non orientali, nego che se ne fabbricassero con linee e giochi di colori diversi dai tipi che l'Oriente diffuse (fig. 168); si ebbero anche tappeti con scene figurative nel Rinascimento

Fig. 168. — *Roma:* Motivo d'un tappetino già nella Collezione di Alessandro Castellani.

come se ne crearono nel periodo gotico, ma il mio còmpito consiste nel fermarmi a ciò che dà supremo tono di bellezza.

Tessuti d'abbigliamento (1).

Lo storico che deve riassumere il lusso delle donne e degli uomini nel Rinascimento si trova confuso dall'enorme materiale, e si trova offuscato dalla ricchezza. Dalle cuffie o dai berretti alle scarpe, dagli oggetti più grandi ai più minuti, dovunque lo storico prova il supplizio di chi abbia a mostrare in iscorcio, quello la cui magnificenza invoglia a lunga sosta.

Presso le vesti di raso, velluto, seta si allarga la biancheria domestica e personale la quale sospinge a parlare di lini finissimi, di ricami, pizzi più di quanto la imaginazione possa supporre. Nel XV e

(1) L'Italia possiede vari tappeti orientali, uno solennissimo nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano, è fra i piu belli e conservati che si conoscano, degno di stare a raffronto con un famoso tappeto del Museo di Kensington illustrato da Mr. Stattens di Londra (V. la superba opera sui *Tappeti orientali* di K. Muniford pubblicata a Londra dal Sampson). Il tappeto poldiano ricco di giràli, fiori, animali, contiene varie inscrizioni le quali, perchè deliziose, voglio che siano note. La traduzione appartiene a Iacoub Artin Pacha, sottosegretario di Stato dell' Istruzione pubblica al Cairo (Cfr. la *Rass. d'Arte*, 1904, p. 155). 1. Beato il tappeto che in una Società geniale divenne l' ombra sotto i passi dello Scià. — 2. Egli si sacrificò sulla sua via come il sole e si offerse sotto i suoi passi in una bianca lanugine. — 3. Questo non è un tappeto ma una rosa bianca, un parato che somiglia gli occhi delle vere Uri (s'intende, le Vergini del Paradiso promesse ai valorosi). — 4. È un giardino sfolgorante di gigli rossi e di rose: ecco perchè gli usignoli lo elessero loro nido d'amore. — 5. I suoi intrecci si avvolgono facendo correre l'acqua dovunque. — 6. La via che si batte conduce alla fonte di giovinezza: il disegno delle fiere gli imprimono la vita. — 7. Meglio che le gote delle Dee esso somiglia la rosa: una aiuola di rose si vergogna a vederlo (ingegnoso, fine). — 8. In confronto alle sue rose, il giardino di rose è un giardino di spine. Il suo viso seduce come la luna. — 9. La foglia che somiglia la palpebra del suo occhio, non vede i suoi intenerimenti senza raccoglierli. 10. In nessuna parte l'estetica è offesa: da ogni lato i gigli rossi sono in fiore. — 11. Giardino di gigli rossi, come le labbra di fuoco del Paradiso, non teme nè la porta, nè la strada, nè la pioggia, nè il vento autunnale. — 12. Quando la rosa gialla si mostra! — 13. Nessuno vide mai la luna vicino al sole? Vince in splendor la luna, come il sole vince ogni splendore. — 14. Hanno filato la sua anima col filo dell'anima: l'hanno filata al Dario del mondo (al re conquistatore). — 15. O Aquila regale, alza le mani e invoca che qui finisca l'arte! L'arte non può crear nulla di meglio: l'artista pensa assolutamente che nessuno mai tesserà un tappeto simile. — 16. O Dio! Questa nuova rosa, preda d'ogni errore, spuntò nell'orto della speranza. — 17. Fa' che sia un tappeto sotto i piedi dell'Universo, come tenero fiore del suo giardino. E così sia. *Tapis d' Orient publiés sous les auspices du Ministère du Commerce et du Ministère des Cultes et de l'Instruction publique, par le Musée commercial imp. roy. autrichien*, Vienna, 1892-95. Pubblicazione principesca di 400 es. a colori, in grandi tavole; la più bella raccolta del genere che esiste. Il testo descrittivo fu dettato da Giorgio Birdwood, Purdon Clarke, Vincent Robinson, M. Gerspach, Sidney Churchill, M. de Rokwsky, Aloïs Riegl e le riproduzioni fotografiche furono eseguite, quasi tutte, dal *K. K., Lehr. und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren* (Istituto imperiale reale d'insegnamento e di applicazione di fotografie e dei processi di riproduzione) gli schizzi coloriti sono del professore della K. K. Fachschule für Textil Industrie (Scuola speciale imperiale reale d'industria tessile a Vienna M. S. Schroeder). La più parte delle tavole in colori escono dagli studi della stamperia imperiale e reale della Corte e dello Stato e della casa S. Czeiger di Vienna. Il Museo imperiale dell'Arte e dell'Industria di Vienna, pubblicò un volume con 25 tavole che riproducono i tappeti d'Oriente più preziosi acquistati dal 1896 in poi. Il Sig. A. von Scala s'assunse tale pubblicazione che compiè l'opera *Tapis d'Orient* edita nel 1894. Il Bode ne scrisse la prefazione. Martin, *Die persischen Prachtstoffe im Schlosse Rosenberg in Kopenhagen*, Lipsia, 1901. Sarre e Mittwoch, *Sammlung*. F. Sarre, *Erzeugnisse Islamischer Kunst*, Lipsia, 1906. Scala. *Altorientalische Teppiche*. « Im Anschluss an das in den Jahren 1892 bis 1896 vom K. K. Handelsmuseum in Wien veröffentlichte Werk » *Orientalische Teppiche*, herausgegeben vom *K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* (A. v. Scala) in Wien, Vienna, 1907.

(1) Questo paragrafo è tutt'uno colla storia dell'abbigliamento la quale possiede una vasta letteratura in ogni lingua. Sopra l'epoca attuale, oltre al noto Vecellio, consulti Quicherat, *Histoire du costume* ed il Le Chevalier, Chevignard e Duplessis, *Costume historiques du XVI, XVII e XVIII siècle*, Parigi, 1867. I curiosi vedranno utilmente il Lager-Catalog 505. Costume di G. Baer e Co. Francoforte sul Meno, e la ricca opera del Sindney Vacher: *Fifteenth Century italian Ornament chiefly taken from brocades and stuffs found in pictures in the National Gallery*, Londra. Tavole in colori geometrizzate. Rosenberg, *Geschichte des Kostüms*, Berlino, 1906. Alla fine del 1907, nel Palazzo Rospigliosi a Roma, fu tenuta un Esposizione dell'Ornamento femminile dal secolo XVI ad oggi. Riguardavo le bozze di questo paragrafo quando lo Schiaparelli pubblicava un importante volume: *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze 1908 utile allo studio delle tappezzerie da mobili e degli oggetti domestici nei vecchi edifici fiorentini ai secoli predetti. Il largo corredo di illustrazioni accresce l'interesse di cotal volume.

XVI secolo, come nel Medioevo, il lusso non si estendeva come oggi; esso limitavasi ad appagare bisogni di principi e vanità di genti ricche e facilmente diveniva strano, strepitoso, folle.

La moda aveva le sue foggie speciali, e il cangiar di essa se non era tanto frequente aveva le sue stravaganze. La fine del XV secolo possedè la cosiddetta gavardina « multe gentilhomene ne la cita de « Ferara, se feva tale vestite de panne si strite et « eciam pur dete gavardine, o veramente saltame « indose, fodrate de rosate et morelle a drape de « seda » (1), poi esultò alla moda spagnola; perciò gli Inventari dei corredi italici sono frammezzati di voci iberiche: bertino, = colore spagnolo, borle = fiocchi, burxachini = piccole bisaccie, cagnotillo tessuto lavorato (dallo spagnolo caño, tubo) faldiglià, = faldilles, palde o sbernia = veste spagnola, tapina = cuoio sotto il calcagno (da tapa spagnolo) tavardo = mantello oggi tabarro da tabarro spagnolo, e così via.

Gli Inventari privati contengono la nota di abiti sontuosi, ed alcuni storici s'interessarono al corredo di spose eminenti: per questo mezzo si conobbe già, io dissi, il corredo di Elisabetta Gonzaga Montefeltro (2), quello di Lucrezia Borgia, il corredo di Bianca Maria Sforza Visconti, di Alessandrina Macinghi negli Strozzi, e di donne meno cospicue come Lena Castellani fiorentina o di donne sicule nella pubblicazione del Marino (3).

Il lato caratteristico di questi tempi consiste in ciò, che l'abbigliamento sontuoso usò tanto per gli uomini quanto per le donne, e i tessuti fiorati e aurati composero l'ornamento perfino a cavalli e muli. Legga:

« Uno fornimento da Cavalo a la turchescha de « Veluto Carmexin, guarnito de lavoro de filo dar- « gento xmaltato, zoe testiera petorale redane gro- « piera, et uno stafilo de Veluto Carmexin con « tesiglio doro, et uno morso dorato, et Una stafa « dorata, con el stafilo de Veluto, et tri botoni doro « e seda Celesta, et uno pezo de franza negra et « oro » (4).

« Una guarnation de mula co sua Coperta, zoe « testiera fassarena petorale de veluto pavonazo, tuto « guarnito de arzento con Certe fogliete dorate che « pendono con una stafa darginto, et uno stafilo senza « stafa » (1).

Sotto l'anno 1446 si parla d'un vestito per Lionello d'Este « in drappo d'oro cremezino a modo di zipone (giubbone) alla catelana », e Sabadino degli Arienti si riferisce a Battista Sforza così: « appresso li suoi « ornamenti, fu in li suoi habiti et vestimenti de « magnifica pompa, et similmente, per suo còmudo « dilecto, volea che le sue figliuole fussero ornate « de varii habiti, de illustri vestimente et di geme « ne le quale molte si dilectava » (2).

In tutta la sua fulgidezza osserviamo il Duca di Ferrara mentre riceve Lucrezia Borgia, sua sposa nella propria città; — egli trovavasi « sopra un « cavallo grosso baio fornito de veluto morello, guer- « nito de gran pezi d'oro batuto, lavorato de relevo. « In dosso havea uno saione de veluto bertino (cioè « color bertino), tuto coperto de scalie d'oro batuto, « nel quale, con el fornimento del cavallo, dicono « essere 6000 ducati. In testa havea una bareta de « veluto negro, con stringe d'oro batuto, con penne « bianche, dentro in gamba bursachini de sumacho « bertino » (3).

E le somme favolose! Lucrezia Borgia (non abbandoniamo questa magnifica donna) portò in dote, notai, una balzana, cioè balza del vestito od ornamento estremo di gonnella, di oltre 15,000 ducati e alcune camicie di cui le sole maniche costavano 60 ducati. Follie! Ed Isabella d'Este possedeva un vestito di 20,000 ducati ed un cappello di 10,000 ducati.

Si umilino le attuali principesse e la collettività non se ne dolga.

Ma si trattasse di sole principesse! Invece il lusso, pur non allargandosi interminabilmente volgeva « li rami » pieni di seduzione, dovunque l'agiatezza sorrideva; però qui faceva sterminio.

Certe famiglie principesche domandavano il disegno per abbigliarsi ad artisti primissimi: i Visconti di Milano si rivolsero al Pisanello di cui a Torino si mostra un frammento di cintura nel Museo Civico. Pezzo nobilissimo: policromo, di seta, oro, argento, alcuni animali sapientemente disegnati, vi si muovono fra ciuffi erbosi e piante fiorite. Non so se esistono documenti scritti sull'alta paternità, ma la bellezza insigne del frammento conquide le coscienze.

---

(1) In *Fogie de vestimenta fate per l'Italia*, 1494.

(2) Benedetti, *Per l'abbigliamento muliebre (dal corredo di Elisabetta Gonzaga Montefeltro)* in *Vita d'Arte*, 1908. p. 282 e seg.

(3) Il Carnesecchi scrisse in *Rivista d'Arte*, sett 1906, sopra una sontuosa « cioppa » di Lena Castellani ricamata sfarzosamente (1488) dal ricamatore fiorentino Giovanni Gilberti notando la ricchezza delle vesti di costei andata sposa a Francesco di Matteo Castellani

(4) Polifilo, op. cit., p. 80.

(1) Polifilo, op. cit., p. 79.

(2) Calzini, *Urbino*, p. 144

(3) Marin Sanudo, *Diari*, v. IV, c. 222.

Il Gandini nell'Archivio di Stato a Bologna in un Ms. sotto la data, gennaio-febbraio 1401 ove *descriptae sunt omnes et singula omnium mulierum*, lesse di una Cammilla *filia olim* Egnani de Lamberlini con una sua veste in panno verde, ricamata ad ago in oro fino, con uccelli celesti ed alberi ricamati, e di una Domina Billia con un suo farsetto *unum farcinum* de zetarino cremisi, broccato d'oro con uccelli di seta (1). E parlandosi d'uomini: Alfonso d'Aragona, entrò in Napoli accompagnato da un infinità di cavalieri « bene armati di multi « solenni broccati d'oro et d'argento, et multi car- « mixini senza numero » (2).

Gli abiti quattrocenteschi si animano di pagine preziose a Venezia ove una Compagnia detta della Calza portò all'estremo limite il gusto del vestito. Il lusso della Repubblica era diffuso; cavalieri e dame si cuoprivano di velluti, rasi, damaschi operati, aurati, inargentati, ricamati; si cuoprivano con gioie e cento raffinatezze, ma i cavalieri o compagni della Calza erano i più autorevoli rappresentanti di tutto ciò. « La Calza » era una associazione, prima di gentiluomini intesa a studiare e provvedere ogni sorta di feste; in seguito di cavalieri e dame, suddivisa in gruppi primeggiati da un capo e distinti da un suo proprio nome. V'erano i Perpetui, i Semprevivi, gli Esterni, i Felici, riuniti a dar misura d'eleganza al mondo. Fra cotali « figurini » forse sarà stato qualche pittore (3); e stando sull'apice della galanteria essi dovevano formare lo sgomento dei « sartori » direbbe il Garzoni, sgomento al quale ingenuamente accenna l'Autore della *Piazza Universale* dichiarando che « un ottimo sartore bisogna che sappia di tutto, « perchè bisogna che si accomodi al uolere di quanti « uanno per seruirsi da lui » (4).

Al solito i quadri formano inesauribile fonte d'informazioni: io tolsi un certo numero di motivi appartenenti a quadri del Carpaccio, del Crivelli (5), di Cima da Conegliano, scegliendo i pennelli veneti come quelli maggiormenti cari alla magnificenza (fig. 169, 170 e tav. LXXV). Questa fonte si preferisce agli *Habiti* vecelliani stampati in Venezia alla fine del XVI sec., al Franco (1), agli arazzi che non voglionsi obbliare (2) e alle sculture perchè lo scarpello non è il pennello. Veda tuttavia le pompe di Beatrice d'Este nella scultura di Cristoforo Solari alla Certosa di Pavia. Il secolo XV vince il XVI nel campo tessile d'abbigliamento, ed a Venezia la signorilità delle vesti si deduce soprattutto dal Carpaccio. Gli altri Maestri infrequentemente, quando non sia il Crivelli o il Paris Bordone nel famoso quadro dell'Anello (tengo lo sguardo fisso sulla Galleria di Venezia), offrono de' tessuti operati; onde il Carpaccio a Venezia ammaestra (3); e il Pisanello attrae colle sue medaglie, colle sue pitture (Verona), coi suoi disegni (Louvre) attrae chi studia gli abiti quattrocenteschi. Pubblicai altrove alcune imagini pisanellesche (4): dame sottili in copioso strascico elegantissimo che si ritrovano a Castiglion d'Olona, nei freschi di Masolino, a Firenze in una quantità di cofani o cassoni dipinti tale essendo il costume dell'epoca.

E il manto che da una spalla scende, da sotto la cintola in giù, nella superba immagine venezianeggiante di Santa Giustina del Moretto da Brescia nel famoso quadro omonimo nella Galleria del Belvedere a Vienna, offre un magnifico tessuto cinquecentesco (prima metà del XVI sec.) che il raccoglitore conoscerà a suo vantaggio aumentando il ciclo di tipi che egli possiede.

---

(1) *Ars Textrina*, cit., p. 172-3.

(2) Di Marzo, *Cronica dell'entrata del re Alfonso d'Aragona in Napoli*

(3) Il Gregorovius, op. cit., vol. II, p. 57 osserva che nel secolo XV si attribuiva una grande importanza alla bellezza delle vesti; i pittori indicavano il contrasto dei colori, il modo di drappeggiare, la forma dell'assieme, e i sarti adoperavano stoffe superbe, velluti e sete, abbelliti da ricami, che il vestito è la condizione essenziale di far spiccare una bellezza ».

(4) Op. cit., p. 833.

(5) Vedansi i tessuti meravigliosi nel sorprendente e notissimo ciclo di Sant'Orsola del Carpaccio alla Galleria di Venezia: ed il Crivelli, famoso riproduttore di bellissime stoffe, non va interrogato soltanto a Brera dove emerge, va interrogato a Roma nel Museo Laterano. Ivi una sua Vergine è vestita di un manto pomposissimo e il fondo del trono è riccamente abbellito da un tessuto a formelle e a melagrani, entro una colorazione calda e vibrante. Va inoltre, interrogato a Londra nella Galleria Nazionale (io lo interrogai e ne trassi dei disegni) ove il Crivelli culmina con molti quadri.

(1) *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1589. Esiste una edizione moderna, francese, del Didot. Il Franco nei suoi *Habiti* va consultato da chi vuol farsi idea del lusso nelle vesti delle donne; e un abito sontuosissimo di gentildonna veneziana vedrá che in S. Caterina a Venezia vada ad osservare le *Nozze mistiche*, della Santa nel famoso quadro di Paolo Veronese.

(2) La Galleria degli Arazzi a Firenze conserva delle alte fascie d'arazzo storiate tedesche (secolo XV d'ignoto tessitore e pittore.

(3) Costumi quattrocenteschi squisiti nei grandi Carpaccio che sono un vanto alla Galleria di Venezia: un arciere dai capelli d'oro inanellati è magnifico coperto da un berretto imperlato, in un costume in cui il rosso si combina al bianco argenteo del corpetto tessuto a fiorami, modello di finezza. Dello stesso Carpaccio, nel quadro di S. Orsola, superbi i tessuti nelle ultime due figure a destra, in ginocchio, a fiori rossi, verdi, neri su fondo bianco. Magnifiche stoffe in vari personaggi che assistono al trionfo di S. Giorgio. In *Italienische Forschungen herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz*, Berlino, vol. 1.° (cioè il 1.° vol. di questo Istituto d'Arte) si trovano delle ricerche interessanti sopra l'ornamento femminile a Venezia nel Rinascimento: è una pubblicazione postuma di G. Ludwig.

(4) *Manuale di Pittura italiana*, III ediz., tav. XLV e *Manuale d'Arte Decorativa*, II ediz., tav. CVI.

Fuor dal Veneto notevoli le immagini gonzaghesche del Mantegna ornate da vesti sontuose; e sui costumi fiorentini, importanti i freschi di Benozzo Gozzoli nella cappella del palazzo Mediceo e i freschi del Camposanto di Pisa, e le imagini del Palazzo Schifanoia per lo studio del lusso alla Corte di Ferrara. Dico degli abiti eleganti nei freschi di Masolino a Castiglion d'Olona (Milano), di questo squisito Maestro venuto dalla Toscana in Lombardia, delle immagini sobriamente pittoriche nei freschi del Signorelli nel Duomo di Orvieto, di Leonardo nella Biblioteca di Windsor, del Pintoricchio nella Libreria di Siena (quivi nella chiesa di S. Eugenia vedasi la stoffa a fiorami d'una dolcissima Vergine col putto che Matteo di Giovanni pitturò (1435 † 95) e dei manti i quali cuoprono le Vergini quattrocentesche e cinquecentesche: i manti i quali crescono bellezza secondo l'Ariosto:

Che talor cresce una bellezza bel manto.

Fig. 169. — *Venezia:* Tessuti di quadri, nella Galleria; *a* e *b* da quadri di Carlo Crivelli.

Venezia, come ogni altra città, divise il lavoro, degli addetti all'arte del vestire: ed ebbe l'arte dei « berretteri » che diede nome ad un ponte a S. Salvatore, ove essa aperse la sua sede e si raccolse in confraternita nel 1475, nel 1506 unendosi all'arte dei « marzeri » merciai. L'arte dei « berretteri » mai si stancò alla bellezza: tutti usavano la berretta, lo dissi trattando di gioielli copertura molto decorativa e ricca se ornata con fini gioielli. Essa, rigida o floscia, portata come si vede nei quadri e nelle medaglie (consulti particolarmente il Pisanello) e tanto meglio decorativa quanto più si associa a una folta capigliatura.

Fig. 170. — *Venezia:* Tessuti di quadri nella Galleria; *a*, da un quadro di Lorenzo Veneziano; *b*, da un quadro di Cima da Conegliano.

I gioielli lungi dal fermarsi alle berrette (trattandosi di donne s'ingem-

mavano le cuffie) si estendevano agli abiti, e i riferimenti dianzi indicati lo dimostrano. Ecco come i poteri pubblici, nel XV secolo, offrivano il dono d'un vestito come avrebbero decretato, alta ricompensa, una spada d'onore e la nomina di cittadino. Francesco di Giorgio nel 1490, dalla fabbrica del Duomo di Milano per lavori eseguiti, ricevette una ricompensa in denaro con un vestito di seta per lui e per il suo servo, da cucirsi secondo il costume milanese (1).

Il manto di S. Giustina, nel vigoroso quadro del Moretto al Belvedere di Vienna, dice altamente, osservai, a che nobiltà, salivano i tessuti nel XVI secolo, e il sapiente ritratto del Sodoma, a Francoforte, citato discorrendo di gioielli, adduce ai ventagli, corredo galante alle dame circondate da ogni finezza all'epoca di cui si discorre (2).

Fra gli abiti sontuosi difficilmente ne notai uno corrispondente a quello di Eleonora di Toledo, nel ritratto del Bronzino agli Uffizi. Il tessuto sale alla massima sontuosità e richiama il costume di Eleonora d'Urbino nel ritratto del Tiziano allo stesso Museo, ma non vale il costume sobriamente sontuoso d'Ippolita Sforza (?), affresco del Luini nel già Monastero Maggiore di Milano, ossia S. Maurizio, broccato bianco a leggieri fili d'oro con tenui fiori sorpassato dall'abito di Caterina Cornara nell'omonimo ritratto degli Uffizi, pittura del Tiziano.

Dappertutto è a questo modo; e le Fiandre congiunte all'Italia nell'arte tessile, alzarono fino all'impensabile la sontuosità personale.

Basta volgere lo sguardo su un dipinto di Van Dyck; lo scintillio dell'oro il brio delle stoffe, la policromia architettonica abbaglia: — si capisce che tutto ciò facesse di Bruges quattrocentesca, la più colorita delle città, il centro alla più splendida fioritura d'una grande scuola pittorica.

Non ho parlato pensatamente sulla bellezza negli abiti sacri: ognuno sa che questi rivaleggiano coi profani o questi gareggiano con quelli, e la corte dei papi che adoperò moltissimo l'arte tessile concorse in misura eccezionale a creare al mondo cotal bellezza (fig. 171).

Ricami e pizzi (1).

L'arte del ricamo seguì di pari passo quella dei tessuti operati modellandosi non infrequentemente sull'ornamento dipinto o scolpito (2); essa si integra alla bellezza dei tessuti operati e dove si tratta di Maestri in tessuti ivi si trovano, sovente, i ricamatori carezzati in Italia soprattutto alla Corte di Pio II (1458-64). Cardinale, questo pontefice erasi innamorato del ricamo ed in casa sua aperse una scuola a quest'arte, e ricevette ricamatori valentissimi: un Giacomo di Rinaldo godette le simpatie di Pio II che chiamò un Cecco di Pietro romano, un Bartolomeo Francesco fiorentino, un Walter (inglese?). Poco avanti sotto Niccolò V, scrive un contemporaneo, furono in Roma tanti abiti contesti di seta, gioie e pietre da impressionare: gli orefici e i ricamatori erano continuamente adoperati da questo pontefice, grande amatore di bellezza. E a parte Martino V (1417-1431) che s'intese coi ricamatori Rinaldo da Colonia, Francesco da Mantova e Luca de Cappellis citato dal Müntz (3), alla fine del XV secolo, un Angelo ricamatore celebre, appariva alla corte papale pontificando Alessandro VI (1492-1503). Le corti italiane, che ebbero amore agli arazzi ed ai tessuti, si rivolsero fervidamente ai ricami, e come gli arazzi, quest'ultimi occuparono in Italia molti francesi, fiamminghi e tedeschi (4).

Il ricamo forma col pizzo un'ideale di vaghezza: ognun di noi rammenta le vesti ricamate negli angeli del Beato Angelico e un' infinità d' immagini che il pannello immortalò, esultanti alla bellezza del ricamo.

---

(1) *Ann. della fabb. del Duomo di Milano*, vol. III, p. 64. Francesco I, dopo l'infausta giornata di Pavia (24 febbraio 1525), fu condotto prigioniero a Pizzighettone e liberato, vuole la tradizione, regalò al parroco del luogo il suo (?) mantello che viene mostrato ai visitatori, insieme agli altri preziosi doni, che il re spedì dalla Francia, alla chiesa del suo luogo di prigionia. Essi sono: un palliotto d'altare, una pianeta, ambo lavori francesi, e una spina della corona di Cristo. Il mantello non esiste più, e quello che si mostra non è l'originale; esiste il palliotto e la pianeta e due opere molto pregevoli con figure finemente lavorate.

(2) Il bel ventaglio dal manico tornito e fiorato, nel ritratto di dama del Sodoma a Francoforte è un modello. Come un superbo ventaglio piumato nel ritratto di Lavinia Sarcinelli (?) figlia di Tiziano nella Galleria di Dresda. Parecchi modelli di ventagli contiene la citata raccolta del Vecellio.

(1) Più sotto al luogo dei pizzi cito alcuni libri sopra i ricami, Copiosa raccolta di pizzi, meno nota, nel Museo Civico di Padova. Importante il « Museo di merletti antichi e moderni » a Pellestrina (Venezia) ideato e attuato nel 1905 da M. Jesurum († 1909). Con ragione l'J. unì, agli esempi di antichi pizzi, un certo numero di stampe, italiane, francesi, inglesi. ritratti di personaggi ornati da pizzi in cui i pizzi stessi si veggono in azione. Il Museo di Pellestrina raccoglie oltre 4000 modelli.

(2) Il mio amico Guggenheim possiede a Venezia, un ricamo di seta gialla con filetto d'oro, su fondo cremisi, veneziano. del XVI secolo, il quale sembra un pannello lapideo ideato dal Lombardo e tradotto sul tessuto da mano agile e pronta; esso efficacemente esprime la fratellanza dello scultore e del ricamatore che è poi, padronanza del primo sul secondo, in quanto l'architettura e l'arte decorativa a questa compagna, culmina e governa le altre arti del disegno. Il Molmenti lo riprodusse a colori nell'op. cit., p. II presso la p. 171.

(3) Müntz, *Les art à la Cour des Papes*, vol. VII, p. 29.

(4) Müntz. *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 470

Nel Rinascimento spesso il corpo della donna si ornava con una fascia « picta coll'ago » direbbe un esumatore di vecchie espressioni; ciò si vede in molti ritratti e in molte figure: nella « Belle Ferronière » di Leonardo al Louvre (ritratto della Crivelli?) nella cosidetta Zingarella del Boccacino (?), ai Pitti, in alcune figure del Luini nel Monastero Maggiore di Milano, nella soavissima Vergine di Gaudenzio Ferrari a Brera e in cent'altri quadri. Il ricamo anzichè all'abito si univa talora alla camicia e recava, comunque, una nota molto delicata alla persona; esso costituiti una professione ed uno svago, un dolce « dilecto » scriverebbe uno di que' disegnatori che fiorirono Venezia con modelli da ricamo, destinati alle « virtuose donne » onde si ragiona trattando de' pizzi (1). E i pittori si compiacquero a narrarci tutto ciò in iscene memorabili: quella nel palazzo Schifanoia a Ferrara che rappresenta alcune dame lavoranti assiduamente al telaio, scena attraentissima. Nè tutti i ricami furono unicamente veri lavori a trapunto: si lavorarono i ricami a riporto diversi da quelli ove l'ago dipinge, i rabeschi lavorati col cordoncino, si vide il tributo del pennello nelle figure di cui il pennello carezzò il volto, e l'innesto delle pietre fu noto come nell'epoca anteriore al Rinascimento.

I Milanesi emersero nel ricamo (2) il quale illeggiadrì vesti sacre e profane, e ornò le calze, i guanti, le portiere, le tende de' letti, i parati delle sale, gli zoccoli, le scarpe, i ventagli, le coperte dei cavalli. Coi ricami, solitamente policromi, si combinavano le frange, sgargianti negli ori e negli argenti uniti alla seta. si associarono i broccati, i velluti di pianete e dalmatiche, piviali e palliotti e ogni genere tessile profano in seta a colori, oro e argento. I ricami si unirono, osservai, alle pietre nel XVI secolo.

Fig. 171. — *Torino*: Tonacella nel Museo Civico.

Un ricamo antico veneziano chiamato di Venezia o di Spagna, comunemente appellato ricamo filigrana o filogranato, è un lavoro a punto a smerlo con seta in colori sopra la trama di fili d'oro, dei quali uno esce a quando a quando dall'interno del ricamo, e forma occhielli o magliette più lunghe che si combinano con altri, s'intrecciano e rientrano nel ricamo a congiungerne le diverse parti. E chissà

(1) A Lanciano fiorì una corporazione « un Collegio di donne » pei lavori di ricamo, specialmente destinati alle chiese.

(2) Malaguzzi Valeri, *Ricamatori e Arazzieri a Milano nel Quattrocento* in *Arch. st. lomb.*, Estratto 1903.

che in tal genere non emergesse, quel Niccola Veneziano (fior. nel 1527) il quale lavorò, ricamatore esimio, al principe Doria a Genova, e presentò a questi Pierin del Vaga (1). Non veneziano ma veneto, anzi friulano, s'innesta qui benissimo il ricordo di Giovanni da Udine, compagno a Roma di Pierin del Vaga. Egli si chiamò de' Ricamatori perchè in Udine (cedo la parola al Vasari) « un cittadino chiamato « Giovanni della famiglia de' Nani, fu il primo che « di loro attendesse all'esercizio del ricamare; nel « quale si seguitarono poi i suoi discendenti con « tanta eccellenza che non più de Nani fu detta la « loro casata, ma de' Ricamatori ». Così siamo davanti ad una famiglia di esimi ricamatori; e rincresce che non si abbiano precise notizie sui lavori esciti dalla famiglia di Giovanni da Udine, sopra la quale le parole del Vasari sono credibili. Quante opere, di cui s'ignora l'autore, non possono essere uscite dalla famiglia udinese dei Ricamatori!

Venezia splende in questo punto del mio libro con un saggio, un pezzo di pannello, il quale, posseduto dal Demidoff, nella sua celebre Collezione di S. Donato a Firenze stata dispersa in una vendita molti anni sono, ora non so dove si trovi. Il gusto orientale diresse la mano al disegnatore acceso in visioni oltremodo leggiadre, proprie all'arte quattrocentesca veneziana: e il pannello intiero che ripete il motivo da me riprodotto (fig. 172) trae sua bellezza policromatica dalle sete e dall'oro tripudianti sul fondo di raso bianco. E fiori in sontuosi mazzi popolati da uccelli variopinti e colonnini, archi polilobati, fregi floreali, tutto intende quivi a signorilità: la composizione del ricamo, primaverile quanto può essere, evoca certi motivi decorativi di ceramica parietale, in monumenti moreschi della Spagna; e se lo scintillio dei colori potesse vedersi nella mia riproduzione, questo ricamo tanto meglio evocherebbe la ceramica.

Ignoro su che ragion si fondi la notizia che il mio pannello fu ordinato da Carlo V a Venezia.

Milano, centro di ricamatori, dovette adoperarne molti, e i ricamatori milanesi si sparpagliarono nella Penisola. Il ricamatore Giovampietro da Gerenzano lavorò molto per la Casa Sforza; egli era al servizio della corte ducale nel 1469 e l'Archivio di Stato di Milano possiede dei documenti sopra questo

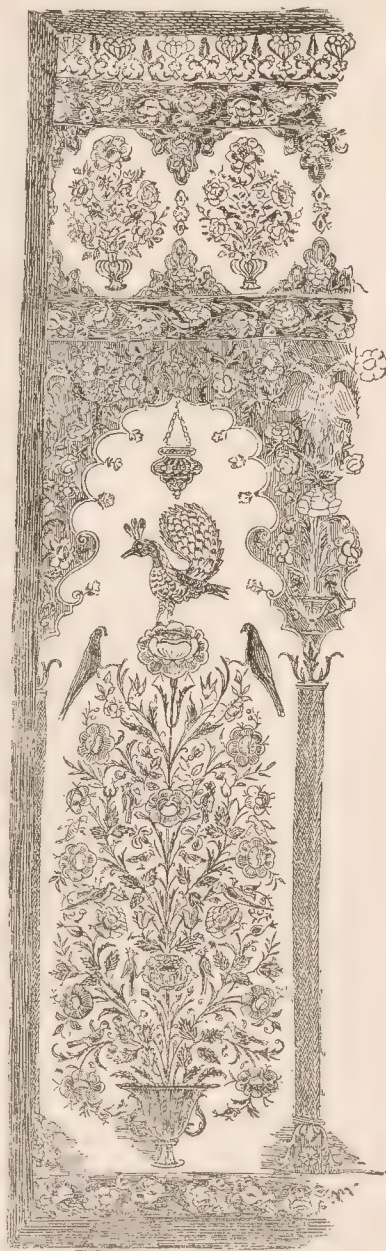



Fig. 172. — *Venezia*: Pezzo di pannello ricamato, già nella Collezione di San Donato

ricamatore, il quale servì la Corte di Napoli e ebbe

(1) Una Tommasina del Fiesco genovese (XV secolo) si distinse a Genova miniatrice e ricamatrice nel tempo stesso in cui il genovese Damiano Lercaro evocato nelle pagine scorse, fine intagliatore, si piaceva a scolpire imagini minutissime sopra nocciuoli di pesca, assicura il Soprani, destando ammirazione.

un figlio ricamatore chiamato Niccolò (1). Come il padre questo fu addetto alla corte di Napoli e lavorò al corredo per Eleonora d'Aragona: intorno alla sua capacità, eccellente documento, vale una lettera della duchessa Ippolita, 18 maggio dello stesso anno, scritta al duca Galeazzo Maria Sforza, ove si legge « Nicolò de maistro Johan Pietro regamatore », servì in guisa « che non solo a boccha ma col pensiero non haveresseno saputo nè immaginare meglio ». Si attingono altre notizie sopra questo ricamatore, nell'Archivio predetto, e si apprende che fino dal 1470 il padre di lui, non poteva più lavovare colpito da grave malattia, ed il figlio chiedeva aiuto al duca poichè il padre suo aveva lavorato tanto per la casa ducale.

A Milano si ricorda un Antonio da Rosate ricamatore nel 1463, come mostra un biglietto ducale quivi nell'Archivio di Stato, e nel 1470 alla Corte ducale lavorava ai ricami un M.° Gottardo di cui si ha il cenno in una lettera ove si parla su « quattro tabarri de velluto bianco et morello rechamati ». Inoltre il Malaguzzi (2) nell'elenco dei creditori di Bianca Maria Sforza, compilato poco dopo la di lei morte (1469), lesse il nome de' ricamatori che qui si ripete: Filippo da Bologna, Bartolomeo da Magnago, Zanetto da Molgora, Marco de Chanzo, Giovanni Donato Litta, Giovanni Pietro: ciò può mostrare il modo frequente e sfarzoso con cui i ricamatori si adoperarono da Bianca Maria. E io ricorderò qui, per suggerimento del Vasari, un Girolamo Cicogna ingegnere e ricamatore veronese cinquecentesco, un celebre Paolo da Verona ed un Giovanni Francesco veronese su cui raccolse notizie lo Zannandreis. Fuor da Milano, oltre che alla Corte papale, trovansi ricamatori milanesi alla Corte d'Urbino: i Montefeltro chiamarono molti Maestri lombardi scarpellini, orefici, armaioli e non potevano non chiamare de' ricamatori da Milano. Uno studioso da alcuni documenti appartenenti all'Archivio notarile di Urbino, registrò vari Maestri ricamatori appartenenti al XV sec. (3). Bartolomeo da Milano (fior. 1431), Gianone « Peris de Sancis » († nel 1565) Bernardino di Antonio de Alessandri milanese (fior. nel 1465), e si osserva che questo Bernardino di Antonio venuto ad Urbino al tempo del duca Federico, sposò una nobile urbinate.

(1) *Arch. st. lomb.*, 1879.
(2) *Ricamatori e arazzieri del Quattrocento*, cit., p. 10.
(3) Scatassa, *Maestri lombardi nel Ducato d'Urbino* in *Rass d'Arte*, 1903, p. 10 e seg.

Altro centro di ricamatori Siena, offre alla nostra storia materiale importante: nel XV e XVI secolo abbondavano i ricamatori in queste città e vive la tradizione che nell'archicenobio di Monte Oliveto Maggiore, monaci operosi maneggiavano con valentia l'ago e le sete. Nè difettano i documenti sulla importanza grande che certi ricami ebbero a Siena nel XV e XVI, secolo quando il Comune si occupava del come dovevasi eseguire un palliotto in colori, e l'Opera del Duomo prescriveva che un davanzale d'altare si dovesse ricamare col « ponto de' Chapocini » (1). Inoltre il 5 luglio del 1447 i Quattro di Biccherna, a Siena, davano a ricamare a M.° Bartoloneo « piffero » a M.° Bartolomeo tappetaio, ed a suo Federico d'Alemagna un fregio, pel palliotto di S. Maria d'Agosto, e nell'anno dopo allogavano a Matteo di Niccolò di Prussia, a Pietro Pavolo di Biagio e a Giovanni Dubois, ricamatori, un fregio per il Duomo di Siena.

Firenze s'impone con un ricamo, trionfante nel nome d'artista eminente, Antonio del Pollaiolo: è il ricamo monumentale, nell'Opera di S. Maria del Fiore, disegnato parte da questo Maestro e destinato al Battistero dall'Arte dei Mercanti. I cartoni del Pollaiolo svolgono il soggetto della vita di S. Giovanni. Nel 1469 il Maestro ebbe l'incarico e solo nel 1487 il lavoro fu compiuto. Qui ideatore ed esecutore si unirono in sapiente connubio a comporre un insieme geniale; così una delle più belle pagine sulla storia del ricamo nel Rinascimento, è questa di Firenze. La quale fa conoscere il nome di ricamatori italiani e stranieri, toscani, veneti come Antonio di Giovanni fiorentino, Piero di Giovanni veneziano, Paolo di Bartolomeo veronese o Paolo da Verona testè citato, Sansicuro di Novarra, Coppino di Giovanni da Brabant o da Malines, Niccolò di Iacopo di Francia, Pagolo d'Anversa.

Tutte le scene non furono disegnate dal Pollaiolo che vide un predecessore; e se il disegno rigido del Nostro tosto si nota, si nota altresì che tale rigidezza, la quale si accompagna a poca immaginazione, è opportuna ad un lavoro da eseguir coll'ago che richiede larghezza di forme e composizione libera da

(1) L'Esposizione d'arte antica senese vantò de' bei ricami: vi primeggiava un velo battesimale, seta azzurra ricamata in oro colla scena dei Magi, senese, non anteriore ai primordi del secolo XVI. Nel 1902 fu tenuta a Bologna un'esposizione di ricami e merletti per cura dell'*Aemilia Ars*, e l'esposizione ebbe esito buonissimo. Ricami eleganti del Rinascimento raccolse la Esposizione d'Arte abruzzese nel 1905 a Chieti, tovaglie, tovaglioli, federe, guanciali, fazzoletti, tramezzi a striscie, grembi.

frastagli (1). Il ricamo fiorentino costò 3179 fiorini d'oro. Superbi, nel XV secolo, la bandiera di Sisto VI e il palliotto che ricorda lo stesso papa nella Basilica di San Francesco ad Assisi, quest'ultimo ornato co' rami della quercia araldica, ricamati oro su oro, in mezzo a' quali il papa piamente s'inginocchia davanti al Santo.

Il palliotto assisate non tutto ricamo ma ricamo e tessuto, toscaneggia. A proposito di palliotti: un magnifico ricamo, molto rilievato, orna il famoso palliotto di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este nel Museo del Sacro Monte di Varese (2); nè sembra irregolare che parecchie piccole città e borgate, in Lombardia, posseggano ricami insigni, onde una storia sopra gli antichi ricami deve attingere molto a parrocchie di campagna.

Ecco un magnifico piviale, seta bianca con ricami in filograna di ferro argentato cinquecentesco (vuolsi che sia stato indossato da S. Carlo Borromeo) nella Prepositurale di Vimercate; una superba pianeta di Piuro, presso Chiavenna a grandi fiori, broccato rosso aurato, nel tipo del frammento che disegnai nella Collezione Poldiana a Milano con la croce ricamata soprammessa (3) e in altri paesi dell'antica diocesi di Como (4) si deve attingere. Ed ecco una pianeta ed un palliotto a Gravedona; una pianeta a Sondalo in Valtellina; una pianeta ricamata argento e oro a Morbegno datata 1490 appartenuti al B. Andrea da Peschiera (?); una a Monastero Valtellina in oro ricamata, dice la tradizione, dalla sorella di S. Denigno Medici ed una grande fascia nella Parrocchiale di Castiglion d'Olona, 2 m. d'altezza, verde con ricami policromi rappresentante un albero di frutti beccati da uccelli. Ed ecco quattro fascie di Bologna (tav. LXXVI) che per essere rare, volli che qui figurassero: le conoscevano pochi avanti che l'Esposizione d'Arte Sacra in S. Francesco (1900) le mettesse in evidenza. Ricche di imagini ispirate dalla storia di Abramo, appartengono alla Guardaroba di Casa Orléans ove ancora si conservano. I cartoni di un artista innominato mostrano sapienza e nobiltà, nè giurerei che l'ago, il quale ricamò le imagini sia italico, anzi lo assegno ad un ricamatore tedesco, e penso che sia tedesco l'artista il quale preparò i cartoni. Le imagini si rapportarono sopra velluto rosso poichè il fondo doveva essere guasto e la incorniciatura delle scene, settecentesca, costituisce un'amplificazione e un anacronismo il quale potrebbe riferirsi all'epoca in cui le imagini preziose furono messe sul fondo attuale.

Bologna possiede peraltro dei superbi ricami cinquecenteschi, ma più ancora ne vanta dell'epoca successiva, e se ne dovrà indicare un palliotto di velluto rosso ricamato in oro a S. Giovanni in Monte (XVI sec). e un tappeto da credenza, seta verde con fascia ricamata di seta un po' più antico del palliotto ambedue lavori che all'importanza storica uniscono un grado nobilissimo d'arte. In quest'epoca non si eseguirono o raramente si costumarono, i grandi ricami figurativi che vide il periodo gotico: i piviali celeberrimi di Pienza, Roma e Bologna tanto conosciuti (1); si fabbricarono piuttosto dei tessuti superbi, stoffe d'oro. velluti tagliati e controtagliati e il ricamo si limitò a qualche fascia o al cappuccio, se si tratta di piviali. Il Duomo di Genova possiede un piviale fra i più magnifici che io ricordo: broccato d'oro, collo stolone popolato da Santi e apostoli, il cappuccio colla Presentazione al tempio, esso va superbamente ricamato a colori e oro, ed annuncia la sontuosità veneta (XV secolo). Gli amatori vedranno all'Ospedale di Siena un ricchissimo piviale ricamato, coevo al precedente, la cui bellezza ha qualche risonanza in un piviale di raso bianco, ricamato a foglie e fiori in rilievo ed una storia dipinta su seta, superbo lavoro quattrocentesco posseduto dall'Opera di S. Maria in Montalcino (Siena) e se prima d'ora mi limitai ad accennare che il pennello si associò all'ago ciò dico ora in cui un'esemplificazione eloquente mi addusse a ricordare quello che ognuno sa.

---

(1) Cavallucci, *Il tempio di S. Giovanni a Firenze* in *Arte e Storia*, 1888, p. 43 sul *Catalogo del Museo per l' Opera del Duomo di Firenze*, II ediz., Firenze, 1905, trovansi pubblicati, per esteso, i documenti sui ricami de' paramenti sacri eseguiti col disegno di Antonio del Pollaiolo. È una fortuna che i ricami siansi conservati: essi aiutano a penetrare e comprendere lo stile del Maestro il quale, nei quadri, collaborando col fratello Piero, male si indovina. Le figure dei ricami ricordano le imagini del Botticelli o queste rammentano quelle. Chè il Botticelli subì l'influenza del Pollaiolo il quale possedette un disegno, dirò così vacillante in contorni capricciosi, disubbidiente alle leggi dell'equilibrio.

(2) Beltrami, *L'arte negli arredi sacri di Lombardia*, albo di tavole, tav. XV.

(3) A questo stesso tipo di broccato appartengono altri parati sacri a me noti che onorano l'arte tessile nazionale: e qui s'indicano specialmente pei ricami, la pianeta del cardinale Armellini nel Duomo di Perugia con una fascia in mezzo ricamata ad ornati e figure anch'essa nello istesso tipo del pezzo poldiano che riprodussi, ed una splendida tonacella di velluto granato (colore abituale) nel Duomo di Orvieto. Talora il motivo floreato è grande rispetto alla superficie coperta: tale appare nella pianeta di Perugia. Un'altra magnifica pianeta, stessa epoca non stesso disegno della precedente, più delicata, abbellita da un fine ricamo, appartiene al Duomo di Vercelli: la famosa pianeta di Giulio II.

(4) Monti, *Storia ed Arte nella Provincia e antica Diocesi di Como*, Como, 1902, p. 155 e seg. Con alcune illustrazioni.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I p 301.

Mi riferisco per solito a quando la figura si unì all'ornato; la qual cosa si vide frequente ma non tanto che la figura avesse il sopravvento quanto in un palliotto quattrocentesco nel Duomo di Ascoli Piceno, a due piani di nicchiette, guernite ognuna al sommo da un ornato che fa cimasa a giorno cavando di tono colle figure delle nicchiette: così le dico, ma sono partimenti rettangolari. Gli Archivi ascolani sono muti sopra il nostro palliotto ch'io metto in vista quanto posso, desioso di sorpassare gli scrittori che mi precedettero, compreso il Bertaux, i quali menzionarono appena il ricamo ascolano.

I tesori delle Chiese erano magnificamente provvisti di paramenti a cui il ricamo aumentava splendore; il tempo e i gusti cangiati fecero sostituire, talora all'ago del XV e XVI secolo l'opera, non sempre artistica, dei secoli successivi. Quindi relativamente rimane poco.

E siano i gusti, sia l'ingordigia, o sia il bisogno di denaro molte opere passarono ad altra vita. Il Tesoro di S. Pamfilo a Sulmona, p. es., di cui pregiammo pezzi di oreficeria non possiede più una splendida mitra ricamata, dono di Innocenzo VII accennata in un breve del 5 ottobre 1404 scomparsa con altri oggetti appartenenti al Tesoro, regalati dal papa stesso. Essa forse avrà avuto il valore della pomposa mitra coeva tessuta in lamina d'argento colla immagine di S. Costanzo a Perugia, finissima, e vivace: una mitra abbagliante, tela d'argento, in S. Fedele a Milano, con ricami ad alto rilievo (XVI secolo) scintillante in vetri tagliati e coloriti appartenuta all'abate mitrato di S. M. della Scala pur si ricorda anche a confermare, grazie all'autorità di esempi, l'innesto delle pietre al lavorìo dell'ago, come si nota in un trapunto serico in S. Sebastiano ornato in oro ad altorilievo e piccole granate nella Raccolta Cagnola a Milano.

Passando ad altro, traverso due stupendi veli battesimali emersi nella Mostra Arte antica a Siena (proprietà privata) ricordo una tovaglia posseduta da Giuseppe Bertini a Milano, damasco turchino con fascie di velluto nero e stoffe seriche riportate e dipinte fra cordoncini a colori, pezzo superbo cinquecentesco che ignoro ove ora si trovi; ed una tovaglietta anni sono posseduta dall'antiquario Cantoni ivi medesimamente (tav. LXXVII). Questo ricordo con un cumulo di cose profane, portiere di velluto con ricami a riporto, balze e stemma nel mezzo, comuni nel XVI secolo, spalliere a parati da letto a grottesche — supremo esempio! — un letto nella Villa Busca a Castellazzo nel Milanese il quale si assegna arbitrariamente a Giovanni di Udine forse perchè il ricamo policromo si svolge a grottesche (1); guanciali di cui lo scarpello ci trasmise le forme vaghe nel monumento a Gastone di Foix a Milano (Bambaia) e nelle statue funebri di Beatrice d'Este e Lodovico il Moro alla Certosa di Pavia (Cristoforo Solari): bandiere e gonfaloni (magnifica la bandiera ricamata che tiene il doge Giovanni Mocenigo nel quadro di questo doge davanti la Madonna di Lazzaro Bastiani nella Galleria Nazionale di Londra); borsette, — oh! le borsette di velluto o raso ricamate a fiori e ornati in seta e in colori, con corredo di perle e gemme! tuttociò formava una moda diffusa nel XV e XVI secolo (2). Nè parlo de' davanti femminili sontuosamente ricamati in oro o argento o d'altro che correda l' ornamento; nè parlo di berrette ricamate nel XVI secolo quasi specialità di Mantova (3) e di cuffie rosa o celeste da bambini, e di ricchi cofani ricamati in seta e oro e delle piccole buste, oggetti di capriccio alle dame eleganti e di zoccoli pur essi abbelliti coi fili aurei o argentei combinati a disegno. Le Collezioni ne sono ornate: ed ho nell'occhio il fulgore degli ori e degli argenti, la vivacità dei nastri e dei fiocchi che abbelliscono parecchi zoccoli veneziani nella raccolta di scarpe artistiche, vanto al Museo di Cluny.

Non indicai i ventagli. Argomento inesauribile! I ventagli ricevettero vaghezza di ricami e leg-

---

(1) Lo riprodussi nei miei *Svaghi Artistici femminili*, cap. *Ricamo* tav. II. Il letto di Castellazzo è completo e ben conservato: lo schienale ricamato piramideggiante su un fondo geometrico a formelle fiorate, va signoreggiato da una figura alata circondata di giràli, altri giràli e figure animalesche, grifi ed uccelli, stanno ai lati di essa e sotto di essa; grandi fascie inquadrano lo schienale formando gli angoli del letto parato, il basamento e il fregio in cima. Tutto fu lavorato sontuosamente nello stesso carattere dello schienale, con figure alate, uccelli, delfini fra giràli. L'assieme meraviglia. Un letto anzi due letti completi di raso e velluto con ricami e fregi a cordoncini furono esposti a Milano nel 1874 da Ercole Oldofredi a quella memorabile Mostra storica di arte industriale. Qui potrà ricordarsi il grande stendardo un po' grossolano d.° di S. Ambrogio: il patrono di Milano armato di staffile primeggia due forti figure di Ariani giacenti ai suoi piedi. Una larga fascia circonda lo stendardo, coperto da medaglie evocanti i fatti capitali alla vita del santo e recante gli stemmi delle antiche porte cittadine. Ornamento del Museo municipale, appartiene alla seconda metà del secolo XVI, portavasi in processione dalla corporazione dei facchini, e venne restaurato dalle Figlie della Carita a meta circa del secolo appena spento.

(2) Nota il Racinet una differenza fra la borsa e la scarsella: la prima era rotonda, la seconda quadrata. *Le costume historique*, vol. III, *Escarcelles*, *Bourses*, ecc.

(3) Mantova vide nel secolo XVI de' valenti ricamatori di berrette se come ne attestano i documenti essa riceveva ordinazioni da varie corti; da Ferrara que' duchi si rivolgevano a Mantova per «qualche bello schuffiotto..... havendo inteso che a Mantova ge ne sono de summa belleza d'oro e facti ellegantemente». E il Marchese di Mantova faceva cosa gradita all'Aretino regalandogli (1525) alcuni scuffiotti. Bertolotti, *Le Arti minori*, ecc., p. 2 0.

giadria di pizzi, e la loro storia è storia di bellezza e, perchè no?, di astuzia femminile. Il ventaglio nel Rinascimento si aperse ad infinite foggie, la più usata fu quella a banderuola, la più ricca quella a piume aggruppate in spumeggiante ed estetico mazzo. Quadri, incisioni, descrizioni attestano le forme dei ventagli e il loro ornamento che richiese all'ago letizia di linea e di colori. Un ventaglio piumato mise in mano, il Tiziano, al ritratto di sua figlia Lavinia (conosco tre ritratti di L., due nella Galleria di Dresda ed uno, il più bello, nella Galleria di Berlino) e in un ritratto di Dresda la figlia del Tiziano si sventola col ventaglio a banderuola. Il Vecellio, il Franco, il Bertelli, il Boissard sono consulenti autorevoli in siffatta materia (1).

I ventagli, dunque, spesso veri mazzi di piume, si agganciavano a lunga catenella fatta con bottoni d'oro che alla vita fa cintura, e si portavano anche in mano. « Usano portar al collo collane d'oro — osserva il Vecellio scrivendo sur un « *habito* » di donna a Vicenza — et haver per cinta alcune catene fatte « di bottoni d'oro con un capo delle quali legano i « ventagli di piume bellissime che portano in mano (2) ». Un bel ventaglio di piume montate con ricco manico dorato e legato a una catenella cinta alla vita è il corredo elegante ad una giovane bionda, ritratto di Lorenzo Lotto a Brera. E sotto la data del 1526 nell'Inventario di Lucrezia Borgia, si accenna un ventaglio sontuosissimo con piume. « Uno ventaglio « picciolo novamente fatto per M. Alfonso orevexe « e cioè tutto il corpo fatto d'oro battuto a fiori « stampati cum un quadretto da ogni canto nel mezzo « lavorato di filo con pasta di compositione, et il « manico però d'oro battuto circondato da pene de « struzo nero; pesa tutto detto oro onzie 3 ottavi 4 ».

Il regno del ventaglio giunge pertanto più tardi e lo mostrerò.

Il ricamo quattrocentesco si gloria di avere avuto suo maestro persino Francesco Squarcione che in gioventù fece il sarto, poi il ricamatore, finalmente il pittore (in questa qualifica è solo noto nel 1429) e l'educatore avendo stradato alla pittura, fra molti, il saldo e sapiente Andrea Mantegna; e il Carpaccio mi richiama la Compagnia della Calza di cui tenni parola (1). Osservi, il lettore, il *Ritorno degli Ambasciatori al re d'Inghilterra* nella Galleria di Venezia; quivi un cavaliere della Calza indossa un costume leggiadrissimo, elegantemente ricamato. Splendide le calze rosa e nere e le maniche dell'abito (fig. 173).

Fig. 173. — *Venezia*: Calza e manica d'un personaggio addetto alla Compagnia della Calza, nel quadro «il ritorno degli Ambasciatori al re d'Inghilterra» di Vittore Carpaccio.

I nostri cavalieri erano i dittatori della moda a Venezia, — si ricorda? — portavano giustacuori in velluto e in seta ricamati d'oro, scarpe traforate, mantelletto di drappo d'oro o di damasco e oggi stesso, ogni volta lo sguardo si volge su questi « cavalieri » si resta stupiti.

Lo stesso pittore ci informa sulle bardature dei cavalli « picte » dall'ago certe volte: il *Trionfo di S. Giorgio* nella stessa Galleria offre alcune eleganti

(1) Urbani de Gheltof, *I ventoli veneziani*, Venezia, 1885. Cfr. anche gli *Habiti* del Vecellio (alcuni furono riprodotti da me in *Svaghi artistici femminili*, cap. « Ventagli ») e gli *Habiti delle donne veneziane* del Franco (erano molto abituali a Venezia i ventagli a mo' di banderuola) e gli *Habitus* del Boissard.

(2) Op. cit., p. 26. Melani, *Svaghi*, cap. *Ventagli*, II ed., p. 258. Citai il Bertelli poco più insù cioè il *Diversarū nationum habitus cenum, et in quattaor iconibus in aere incisis diligenter expressi item ordines duo Procession. am, Unus summi Pontificis Alter Sereniss. Principis Venetiarum Opera Petrii Bertellii, Apud Alciatum*, 1589. Trattasi d'un lavoro importante che precedè la raccolta vecelliana.

(1) Venturi (Lionello) *La compagnia della Calza* in *Nuovo Archivio Veneto*, Venezia, 1909.

bardature con ricami, pietre pendenti, lucenti in un contrasto di bottoni bronzei e di rose sopra cavalli recanti selle maestose, onde un mio esempio non carpaccesco, ma italico del XVI sec. serve a precisare la forma (tav. LXXVIII). La frangia ha qui parte nel corredo ornamentale; e quand'essa s'intesse coll'oro e l'argento, congiunta a nappine di varia dimensione, bellezza e colore, è sussidio eminente ai lavori tessili. Dico questo non a ripetermi, ma a vieppiù riconoscere che la frangia si adottò molto correndo il XV e XVI secolo.

Un'arte gentile sorrise all'Italia del XV e XVI secolo, quella dei pizzi o merletti o trine ad ago: Venezia fu la città italica che meglio e più alacremente la carezzò, facendosi avanti per tempo a Burano e a Venezia. L'origine dei pizzi veneziani deve coincidere coll'epoca del massimo lusso della Serenissima e deve precederla poco, cioè deve salire al XV secolo; onde al principio del secolo successivo specialmente alcuni patrizi veneti e gentildonne appartenenti allo Stato veneto, compaiono in ritratto con ricche trine al collo e ai polsi e perfino gli uomini hanno guarniti gli abiti di tali ornamenti sottili e vaporosi (1). Sino dal XV secolo varie fabbriche di pizzi lavoravano così, a Venezia, leggiadramente il filo a composizioni sottili le quali richiamarono a quel tempo l'attenzione di paesi e principi forestieri: Riccardo III d'Inghilterra (1452†85) volle ornarsi di pizzi veneziani e li chiese alla Serenissima A questi tempi i pizzi a Venezia si appellavano *gramite* « tre camixi nuovi con le gramite zale lavorate a san marcho » Può pensarsi se i pizzi abbiano suscitato quivi poche simpatie! Simpatie altissime nelle donne e negli uomini; e le dogaresse, le dame d'alto lignaggio, reputarono dovere d'incoraggiare « le virtuose » direbbe un leggiadro disegnatore di pizzi Cesare Vecellio (†1598), che i pizzi eseguivano; e gli artisti reputarono dovere di interessarsi alla nostra arte.

Si esalta l'impulso dato ai pizzi dalla dogaressa Giovanna Malipiero (seconda metà del XV secolo) quello di un'altra dogaressa Morosina Morosini, consorte al doge Marino Grimani (fine del XVI secolo, la quale fondò una fabbrica, o meglio scuola di merletti in S. Fosca, diretta da una Cattina Gardini, e, va esaltato l'amore di cui circondò i pizzi la « Cla- « rissima et Illustrissima Signora Viena Vendramina « Nani, degnissima consorte dell'illustrissimo signor « Paolo Nani, il Procuratore di S. Marco, signora « colendissima »; se il nome di detta gentildonna Cesare Vecellio pose a capo al « Libro Primo » in una raccolta di merletti la « Corona delle Nobili et virtuose Donne » La quale Raccolta in quattro Libri, ricevette il nome della signora Viena Vendramina Nani in tre e nel quarto quello della « Clarissima Si-

(1) Bury Palliser, *Histoire of Lace*, Londra, 1865. Ve n'è una edizione recente, M. Jourdain e A. Dreydan (Londra, 1902) rifusero questa storia aggiungendovi i pizzi a macchina e correggendola in guisa da corrispondere alle esigenze storiche attuali. Scomparve il tempo di attribuire un valore negativo alle opere, per ciò solo che sono eseguite dalla macchina; quello che conta è l'idea non la parte formale del lavoro. Una gran quantità d'illustrazioni ornano il presente volume il quale contiene un lessico di voci tecniche e un indice ben fatto. Jesurum, *Cenni storici e statistici sull' Industria dei merletti*, Venezia, 1873. Seguin, *La Dentelle : histoire, description, fabrication, bibliographie*, Parigi, 1875. Melani, *Svaghi artistici femminili*, Milano, II ediz., cap. Pizzi. Urbani de Gheltof, *I merletti a Venezia*, Venezia, 1876. Doumert, *La Dentelle: origine, histoire, fabrication, lieux de production en France et a l'Etranger*, Parigi, 1891. Despierres, *Histoire du point d'Alençon*, Parigi, senza data, in cfr. col Lagrange, *Les Dentelles à l'Exposition retrospective d'Alençon* in *Gazette des Beaux Arts*, vol. XIX, 1865, Lefébure, *Broderie et Dentelles*, Parigi, senza data ma non vecchio (Collezione Quantin). Straken, *Spitzen des XVI bis XIX Jahrhunderts. Aus den Sammlungen des Kunstgevverbe. Museums zu Leipzig*, Lipsia, 1894. Errera, *Catalogue de broderies anciennes*, Bruxelles, 1905. Dreger, *Wiener Spitzen Ausstellung* pubblicato dal *K. K. Osterreichischen Museum für Kunst u. Industrie*, a Vienna, 60 tavole, Lipsia, 1906. Urbaini, *Les Arts ind.*, p. 167. La voce pizzo, come osservai nei miei *Svaghi*, forse ha origine in *bisso*, filato e tessuto finissimo; essa ha molta analogia colla voce tedesca *Spitze* pizzo (e *Spitze* vuol dir punta) nessuna colla voce inglese *lace*, derivante forse dal latino *lacinia* = frangia, balza, lembo, estremità d'una veste. Per questo adotto ancora a voce pizzo al luogo di trina o merletto, benché in Toscana la voce pizzo non sia usata. Altri contributi citati in ordine alfabetico. Ceresole, *Origine de la dentelle de Venise*. D'Adda, *Articles sur les anciens livres de modèles*, nella *Gazette des Beaux Arts*. Dello stesso, *Libretti di merletti* nel *Bibliofilo* di Bologna. De Brazza, *Rapport de l'Exposition de Chicago*. Erculei, *Catalogo dell'Esposizione di Roma*, 1887. Merli, *Origine ed uso delle Trine a filo di refe*, Genova, 1864 (Per le nozze Costabile-Caselli). Polain, *Catalogue de la Bibliothèque du Museès Thomas Dobrée à Nantes*, Parigi, 1904 nel 2.° vol. Vi si citano libri vari di ricami, merletti, ecc. Charles e Pages, *Les broderies et les dentelles*, Parigi, 1906. Ricci (Elisa). *Antiche trine italiane*, Bergamo, 1908. Grande volume, in sostanza composto da fotografie riprodotte in grandi tavole: il testo pressochè insignificante. Ricca l'edizione anche con figure tolte da quadri ove i pizzi si vedono, a così dire, in azione. Davydoff, *La Dentelle Russe*. Statistique par Madame Sophie Davydoff traduit du russe sous la direction de l'auteur, 80 tav. con fototipia. Overloop, *Catalogue des ouvrages se rapportant a l'industrie de la Dentelle*, Bruxelles, 1906. Lavoro paziente redatto con molta cura. Cfr. le mie aggiunte nella *Gazzetta di Venezia*, 9 luglio 1907. Nel 1904 ebbe luogo al Museo Galliera di Parigi, una ragguardevole esposizione di pizzi. Cfr. L'*Art Décoratif* maggio 1904, p. 178 e seg. Ne veda i modelli riprodotti. Notai un'esposizione simile tenutasi a Bologna dall'*Aemilia Ars* nel 1904. All'Esposizione d'Arte sacra a Ravenna videsi una bella raccolta di pizzi, come prima (1899) in quella di Como. Ragguardevoli collezioni di pizzi, principalmente di Venezia, Genova e Milano, nel *K. K. Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie* a Vienna e in genere, nel *Kensington Museum* di Londra. La Mostra Eucaristica di Venezia, 1897, è memorabile anche per la superba raccolta di pizzi veneziani che essa adunò. Ricordansi le tovaglie di pizzi quivi esposte dalla chiesa di S. Maria del Giglio, dalla SS. Trinità alla Giudecca (Venezia) e da S. Martino (Burano) modello di pizzi cinquecenteschi in punto a reticella, in punto tagliato a fogliami, con figurine e con teste, fiori, ornamenti. Cfr. il Catalogo cit.. Il Museo d'arte decorativa di Bruxelles ordinò una sezione speciale di pizzi corredata d'ogni elemento informativo tecnico, storico, letterario; fece il simile Michelangiolo Jesurum a Pellestrina, nel 1905, ivi fondatore d'un Museo di merletti antichi e moderni. Veda *Le Compartiment de la Dentelle aux Musées royaux des arts décoratifs, et industries à Bruxelles*, Bruxelles, 1906; e Donna Maria. *Trine, pizzi e merletti* in *La Donna*, Torino, 1906. numeri 22-28 o Estratto per il Museo storico e artistico di Pellestrina.

gnora Giulia Correra Morosina Morosini » la cui dedica va sottoscritta da Isabella Alberti. Costei ci porta invero fuor di territorio (1616) molto più che non faccia il Vecellio (1591) (1).

Ma ora meno interessa questo; perchè i disegni della Raccolta vecelliana non differiscono da quelli meno antichi: ciò mostra che il gusto fu tardo a cambiare e chi vuole godere le bellezze merlettarie sfogli la « Corona » del Vecellio, questo mago della nostra arte, il cui casato fa sovvenire il grande Tiziano di cui fu cugino.

L'arte dei pizzi, che si associa non poco a quella dei ricami, ebbe dunque cospicui disegnatori a Venezia (XVI secolo); e debbonsi conoscere le raccolte inventate da vari Maestri le quali oggi facsimilate, come quella del Vecellio, trovansi in commercio. Trattasi di un vasto materiale d'invenzione, che dalla prima metà del XVI secolo va al XVII secolo; e la genialità brilla entro tali carte le quali, per essere tante e di vari Autori, dicono che la ricerca doveva essere molta e diffusa. Il lettore dovrà vedere il vasto materiale che gli indico, di cui riporto i titoli, talora non intieri, poichè in generale sono tanto prolissi che sgomentano; nemmeno gli offro la indicazione della serie completa, perchè una parte del materiale va al di là, cronologicamente, dall'epoca che mi sono prefisso di studiare; e se esiste un difetto nei presenti modelli quello è che gli Autori si somigliano. I disegni de' pizzi quivi si uniscono a quelli de' ricami (2). I pizzi sono ad ago od a fuselli: tecnicamente il pizzo ad ago non forma una unica serie, una grande varietà di punti fa anzi vieppiù singolare la industria che ci concerne. Così si cita il punto a reticella, il punto a maglia quadra, il punto in aria, il punto fiammingo, il punto tagliato a fogliami, il punto a gropi (nodi), il punto a rosette, il punto di Venezia e Burano: ogni punto richiede naturalmente un particolare lavoro e produce una seduzione diversa, rinnovando od aumentando il desiderio del possesso (1). Si distingue pertanto il pizzo ad ago da quello a fuselli, fusetti o piombini: il primo è il pizzo principe più desiderato e più fine, il secondo, a fuselli è più andante, ma sale anch'esso a magnificenza quando chi lo fa ha l'animo aperto alla bellezza. In una storia dei pizzi devesi dunque distinguere nettamente l'un genere dall'altro, trattandosi di generi differenti i quali derivano da tecnica diseguale (2).

Sennonchè il pizzo a fuselli si estese molto più che quello ad ago; e varie regioni italiche vantano questo pizzo alla cui esecuzione non rimase insensibile Venezia fabbricatrice prodigiosa di pizzi ad ago.

Così in Lombardia, Milano possedè il suo punto, punto di Milano però a fuselli; e Cantù, vari paesi liguri Rapallo, S. Margherita soprattutto e gli Abruzzi, con Pescocostanzo ed Aquila, ebbero i loro propri merletti. Anche il pizzo a fuselli tecnicamente va suddiviso: il punto a trezzola o guipure di Venezia, la trina veneziana, il punto di Burano il quale si eseguì coll'ago o coi fuselli.

La vetustà del pizzo a fuselli va relativamente lontana: il Vecellio indica tale pizzo nella sua « Corona » dove nel titolo, come sottotitolo, stampa: « Et molte delle quali Mostre (cioè modelli) possono servire ancora per opere di Mazzette »: le mazzette sono

(1) *Pizzi antichi di Cesare Vecellio*, 116 tav. con una introduzione di A. Melani. In proposito cfr. Lozzi, *Cesarea Vecellio e i suoi disegni per libri di costumi e di merletti* in « *La Bibliofilia* », 1905.

(2) Paganino, *Libro primo de rechami el quale se impara in diuersi modi l'ordine e il modo di reccamare, cosa no mai più fatta ne stata mostrata ..... Opera nova*. Senza data ma 1527. Fac simile della edizione originale, Venezia, 1878. I libri son quattro: Tagliente, *Esemplario nuovo che insegna a le donne a cuscire, a raccamare, et a disegnare a ciascuno. Et anchora e di grande utilità ad ogni Artista, per essere il disegno a ogniuno necessario. Stampato a Vinezia per G. A. et i fratelli da Sabbio*, 1531. Fac simile dell'ediz. originale. Venezia, 1879. Domenico da Sera, *Opera nova composta per Domenico da Sera detto il Franciosino dove si insegna .... di lauorare di ogni sorta di punti Cusire, Recamare ... Stampato a Vinegia ... MDXXXVI*. Fac simile della edizione originale. Venezia, 1879. Vavassore, *Opera noua Universal intitulata corona di racammi .. Nuovamente Stampata ne la inclinata città di vineggia per Giovanni Andrea Vavuassore detto guadagnio*. Senza data, ma 1546. Fac simile della edizione originale. Venezia, 1878. Pagan, *L'Honesto Essempio del uertoso desiderio che hanno le donne di nobil ingegno, circa lo imparare i punti tagliati a fogliami. In Venetia per Matthio pagan in Frezaria al segno della Fede MDL*. Fac simile della edizione originale. Venezia, 1878 Fabriano, *Triompho di lavori a fogliami de i quali si può far ponti in aere: opera di fra Hieromino da Cividal di Frioli, de l'ordine de i servi di osservantia*. In Padoa per Jacopo Fabriano, 1555. Serena, *Opera nova di Recami, nella quale si ritrova varie et diverse sorte di punti in stuora e punti a filo medesimamente di punto scritto a fogliami... Opera non meno utile che necessaria In Venetia... MCLVIII*. Fac simile dall'ediz. originale, Venezia, 1879. Ostans, *La vera perfettione del disegno di varie sorti di Recami et di cucire punti a fogliami.... in Venetia, appresso Gio. Ostans* 1567. Fac simile della edizione originale, Venezia, 1878. Franco, *Nuova inventione de diuerse mostre così di punto in aere come di Retticelli hoggi dì usate per tutte le parte del Mondo ... in Venetia* 1596 *con privilegio*. Fac simile della edizione originale, Venezia, 1877. Cito altre opere di modelli meno note di Maestri sconosciuti. *Il Monte, opera nova di recami, nella quale si ritrova varie et diverse sorti di mostre, di punti in aere a fogliami*, Venezia, senza data. *Le Pompe, opera nova nella quale si retrovano varie et diverse sorti di mostre*, ecc. Venezia, 1559. *Le Pompe, Libro secondo, Opera nova*, ecc. Venezia, 1560. *Lucidario di recami*, Venezia, 1563. *I Frutti dei punti in stuora, a fogliami et punti in gasii et in trezola*, Venezia, 1564. *Fiori di ricami nuovamente posti in luce ne i quali sono varii et diversi dessegni de lavori, come merli, bauari, manichetti*, Bologna, 1591.

(1) Per avere qualche schiarimento giova consultare l'Urbaini de Gheltof, *Trattato storico tecnico della fabbricazione dei merletti veneziani*, Venezia, 1878 o il mio volume *Svaghi artistici femminili*, p. 73 e seg.

(2) Romanelli-Marone, *Le trine a fuselli in Italia*, Milano, 1902 molto ben illustrato.

i fuselli, tanto vero il Vecellio avanti aveva osservato che le sue « Mostre » furono ideate per i pizzi « che con l'Aco si fano oggidì per tutta Europa ». Tale distinzione suona eloquente; e l'insistere su ciò non sta. La « Corona » del Vecellio reca la data, nella dedica 20 marzo 1591 (1). Se a questa data il Vecellio parlava di pizzi a fusetti, si può ritenere che tale maniera era in uso qualche tempo prima; e forse doveva fiorire se un Maestro disegnatore si diè premura di osservare che « molte » delle sue « mostre » poteano servire ad ambo i generi merlettai. Significativo quel « molte » esprimendo un interesse che ora assume valore sommo: così, certamente nel XVI secolo erano in auge, coi pizzi ad ago, quelli a fuselli.

Indirizzo la trattazione su altri centri più noti di attività merlettaria, e mi fermo su i pizzi abruzzesi come quelli che costituiscono ultimamente una rivelazione a più d'un italiano e furono oggetto di errori a scrittori che ne trattarono superficialmente (2). Sono condotto a ciò anche dalla simpatia dei pizzi veneziani: chè Venezia rivive a Pescocostanzo, luogo eminente d'arte merlettaria abruzzese.

Pescocostanzo, in provincia di Aquila, salì a prospere sorti economiche nel XVI secolo; tale prosperità si conservò lungamente, onde le arti del lusso, come l'arte dei pizzi, trovarono a Pescostanzo ragione ad esistere. Notizie che vanno più là del XVI secolo su la nostra industria d'arte non si conoscono, e il Sabatini che fe' delle ricerche sui pizzi pescolani, accenna la menzione cinquecentesca ad essi in qualche corredo nuziale e in qualche testamento del secolo predetto (3).

Sennonchè i documenti relativi a questa lontana epoca sono pochi, anche per la ragione che i secoli passati videro divampare non iscarsi incendî nella nostra terra aquilana, e la rivoluzione del 1647, generale nel regno di Napoli, ivi recò funestissime conseguenze. A tali calamità si unisca la invasione dei banditi indicata dalle storie locali sotto l'anno 1674, e ne avremo più che non bisogni, a giustificare la povertà delle memorie relative alla attività merlettaria pescolana. Ad ogni modo il XVI secolo salutò fervidamente quest'arte, onore d'Abruzzo. Il Seicento pertanto s'allarga in maggiori notizie del secol successivo, il Cinquecento; ed io mi limito a ciò constatare riserbandomi di dar notizia sui pizzi pescolani nel capitolo seguente.

Da che parte Pescocostanzo ricevette i suoi pizzi cinquecenteschi? Da Venezia è quasi certo: onde il punto di antichi merletti in cotal terra aquilana ricorda il punto di Burano, e alcuni pizzi pescolani sono a punto buranese.

Ciò non contraddirebbe la storia: Pescocostanzo ospitò colonie veneziane nel XVI secolo e il De Laurentis promise i documenti sopra le colonie venete in Abruzzo ricavate dall' Archivio di Venezia (1). Sopra le relazioni di Pescocostanzo con Venezia esistono tuttavia i documenti eloquenti accennati dal Sabatini. Fra altro si conosce l'invito diretto a Venezia nel 1555 ad una maestra Gio. Maria, per tenere scuola ai giovanetti pescolani. Emerge così da quanto fu detto la possibilità, quasi la certezza, sopra l'origine veneziana dei pizzi pescolani e abruzzesi, pizzi a fusello che fiorirono altri punti dell'Abruzzo oltre Pescocostanzo, Aquila che diè origine al punto locale, il punto aquilano. Ed Aquila pur essa stata in relazione con Venezia, la quale verosimilmente fu maestra a questa città nel suo pizzo, sostiene l'autenticità d'un pizzo locale che giustifica il nome di aquilano. Si scorge, tra altro, maggiore difficoltà ad eseguire il fusello (si parla sempre di pizzi a fuselli) aquilano che il veneziano il quale, ripeto, avrebbe generato il primo se questo non fu una derivazione meridionale (Napoli) o settentrionale ma del lato opposto al Veneto (Liguria) come si obbiettò. Oggi, intanto, la città di Aquila raduna « le fronde sparte » dell'antica sua virtù nei pizzi e come Burano, Venezia, Cantù, S. Margherita ed altri centri merlettari, dà novello impulso alla nostra arte leggiadrissima. Vari quadri esposti dalla Scuola Professionale femminile di Aquila alla Mostra d'Arte antica abruzzese nel 1905, mostrano i frutti di tale rinnovata attività (2). Nel XVI secolo Aquila dunque fabbricava in grande abbondanza i pizzi a fuselli ed

---

(1) Trascrivo dal Boerio (*Dizionario del Dial. ven.*) *Mazzete da merli*. Piombini, Legnetti lavorati al tornio, ai quali s'avvolge refe, seta, ecc. per farne cordelline, trine, giglietti ed altro.

(2) Pàntini, *I merletti di Pescocostanzo* in *Emporium*, p. 389 a. 1905 con molte illustrazioni.

(3) Viti de Marco, *Pescocostanzo and its Lace Makers* in *The Monthly Rewiew*, Londra, marzo 1904. *L'Abruzzo radicale* 1905 n. 36, 37, 38. La Mostra d'Arte abruzzese, tenutasi a Chieti nel 1905 servì a rinverdire le bellezze merlettarie delle città abruzzesi immerse nell'oblìo. De Bonis de' Baroni de Nobili, *Intorno ai merletti abruzzesi*, Napoli, 1907. Tomei Finamore, *Le industrie femminili d'Abruzzo* in *Le Industrie femminili italiane*. Milano, 1906, p. 209 e seg.

(1) *Rivista Abruzzese*, Teramo, 1895, p. 197, 207.

(2) La rifioritura attuale dei pizzi abruzzesi devesi alla iniziativa di Etta De Vitti de Marco; e Pescocostanzo è il paese che oggi raccoglie i frutti maggiori di tale rifioritura.

ebbe i suoi merletti Gessopalena (Lanciano), Coccolìa e Tizoni (1).

Gessopalena fra i luoghi abruzzesi ultimi nominati, si indica con interesse particolare; chè qui anticamente lavoravansi bellissimi pizzi al tombolo dalle signore le quali ne adornavano i loro corredi, ma poi l'arte si smarrì e in mano alle contadine si semplificò riducendosi in forme elementari, onde ne vennero pizzi da corredi contadineschi non privi di genialità destinata a sorprendere le persone di gusto. Le donne e fanciulle gessane s' occupano oggidì ai « pizzilli », ma senza direzione; e s'invoca quivi chi sappia disciplinare il lavoro sparso in questi luoghi di Gessopalena ove non giunge ancora il fischio della locomotiva (2).

I pizzi furono sempre molto ricercati dall'arte sacra e profana nel corredo domestico e in quello personale, perciò come in antico se ne produssero quanti appena forse venivano richiesti dal desiderio delle genti, così oggi si raccolgono con premura, si conservano nei Musei e si eseguiscono nelle case. Sono infiniti i copricalici, le federe, i baverini, le balze, le sciarpette, le cuffie, i fazzoletti, le tovaglie, le maniche, le coperte da letto, le fascie da portiere, i davanti femminili che l'ago o i fuselli crearono. Nè il solo refe bianco diè forma sottile ai pizzi, il filo di oro o l'oro filato o l'argento soprattutto in Liguria, chiese la sua parte nell'opera di tovaglie sacre o profane, colletti, mantellette (uno stupendo pizzo cuopre le spalle di Vittoria della Rovere moglie a Ferdinando II dei Medici, del Sustermans [1597÷1681] nella Galleria Corsini a Roma) polsini, cuffie o reticelle cantate da un leggiadro madrigale del Firenzuola diretto a Camillo Conti (3).

Si conservano moltissimi pizzi veneziani: la Basilica di S. Marco possiede dei modelli squisiti nel suo Museo in alcune sale presso a' matronei del tempio: un pizzo baroccheggiante (fine del XVI secolo) ornamento ad un càmice episcopale, impressiona per la sua bellezza e per la sua inusata ampiezza: veduto indosso al Patriarca, quando in alcune solennità dell'anno lo porta, non fa l'impressione che fece a me avendolo potuto osservare comodamente. Pizzi notevoli si trovano in molti luoghi di Venezia ond'io raccolsi qualcosa (tav. LXXIX e LXXX) in tanta mèsse di bellezze. All'Estero raduna un cumulo di merletti veneziani il Museo di Kensington, su cui le signore lasciano un occhio e anche tutt'e due; e il Museo d'arte decorativa e industriale di Bruxelles ne raccoglie buon numero. Venezia, nel mio repertorio grafico figura con un grande pizzo, espressione magnifica di quel « punto di Venezia », da me accennato, essendo il più solenne della tecnica de' pizzi ad ago, come il più leggiadro si considera il « punto rosa ». Il « punto di Venezia » svolge, con una grandiosità che toglie un poco la ideal vaghezza al pizzo, il tema delle foglie e dei fiori creando girali come il pittor di grottesche: dei grossi contorni circondano i motivi del pizzo il quale appare rilevato da una spighetta e forma dei grossi pieni dove lumeggiati da un lavorio minuto di quadrati dove meno lumeggiati, ad ottenere un contrasto di vuoto e pieno indipendente dal vuoto che s'interpone ai fiori, alle foglie e ai girali, uniti a formar rete. E il « punto rosa », graditissimo, si considera il più leggiadro perchè i pizzi che crea non svolgono i rilievi proprî al pizzo monumentale che da Venezia piglia il nome « punto di Venezia » e perchè, più leggero del « punto di Venezia », compone le tenui rose coi fili che riuniscono i pieni del pizzo stesso.

Anche Burano ha il suo proprio punto, « punto di Burano ». Ma io non scrivo un trattato tecnico sull'arte merlettaria; ed essendomi fermato alle due espressioni che mi studiai di spiegare, so d'aver dato

---

(1) La tav. LXXX contiene dei modelli abruzzesi: il più grande è una balza a punto in aria, magnifico esemplare d'Aquila posseduto dalla baronessa Concetta Sardi a Sulmona che ringrazio della fotografia. Dei piccoli merletti, i due uniti, quello sopra è una piccola tovaglia che proviene da Iuvana, paesello distrutto nei pressi di Scanno (Aquila); l'altro è una piccola tovaglia che proviene da Scanno: il ricamo molto sciupato, balza da fondo serico; nel mezzo un'aquila araldica fu quasi tutta logorata. Il pizzo di Casa Sardi, non molto antico, ma molto vecchio, forse la copia d'un antico merletto, lo unii ora ad altri pizzi antichi.

(2) Tomei-Finamore, op, e tav. cit., p. 219.

(3) Desidero che i miei lettori lo ricordino.

> Deh come oltre all'usato divien bella,
> Madonna, allor che le sue chiome bionde
> Una cuffia di lin semplice asconde.
> Vidi l'altr'ier scherzar ben mille Amori
> In quel bell'occhio, che dinanzi pianse
> Con bianco refe con ago dammaschino;
> Vidi seder le Grazie in quei lavori,
> Co' quai vaghezza dintorno la cinse,
> E con bel modo dipingerle il crino
> La cordella sottil, che 'l fronte strinse
> Con quel nodo gentil, parea dicesse:
> Quinci m'ha posto Amore
> Acciocch'io leghi a mille amanti il core.
> E se ben dritto di veder procacci,
> Tra quei merluzzi e quella reticella
> Vi scorgerai mille amorosi lacci,
> Mille punte d'Amor, mille quadrella.

Nel secolo successivo si diffuse talmente l'uso delle reticelle che in Francia le dame di quella corte volevano abbandonarlo. *Opere* Lemonnier, vol. II, p. 251.

un'idea dei punti da cui derivano i pizzi più meravigliosi di Venezia e Burano (1).

Accennai, fuor da Venezia, il « punto di Milano »; esso appartiene alla tecnica de' fuselli e viene chiamato così perchè fatto specialmente a Milano, lo che non esclude che venisse eseguito altrove. Il filo forse giungeva dalla Fiandra, poichè cotal filo offre una resistenza che si conviene al nostro lavoro; e va, il nostro punto, assai lontano. La più antica menzione dei pizzi a fuselli risale, da noi, ad uno istromento divisionale scritto a Milano il 12 settembre 1519 (2) e raccolsi le prove a mostrare la rinomanza nel secolo XVI dei pizzi lombardi: nel 1519 Enrico VIII portava un passamano di seta eseguito a Milano, e nel 1606 un corredo inglese vantava le trine eseguite alla maniera milanese. La fama del nostro punto era dichiarata dunque qualche tempo prima di quell'anno. E fama esistette; in Francia si vieta la importazione e imitazione dei passamani di Milano, le contadine lombarde ne usano a dismisura, i fabbricatori dell'Auvergne a lottar coi forestieri indicano le insidie del « punto di Milano » (3); ma la Metropoli lombarda nei tempi moderni, rinunciava alla gentile sua arte, e Cantù ne prendeva il posto.

Vicino a Venezia e Milano, centri di produzione merlettaria, Genova lavorò i pizzi a fuselli con abbondanza tale che i pizzi stessi comparivano in tutto il mondo (4). E come Milano vide rifiorire nelle sue vicinanze la antica arte, così Genova deve ricercare nella sua riviera ove sorge S. Margherita, Rapallo, Portofino, Recco, Camogli, Ruta il seguito de' suoi pizzi antichi.

Nel XVI secolo Genova lavorava i suoi merletti (5) volgendosi preferibilmente a quelli d'oro o argento filato: Genova e la Liguria, osserva il Merli (6), coi luminosi paesi di Rapallo e S. Margherita, gareggiarono nella fabbricazione di trine molto ricercate. Sull'antichità de' pizzi di S. Margherita si cita un documento scoperto nella Parrocchia della città in cui si attesta che le operaie, nel 1592, offrivano alla chiesa una lunga bracciatura di « pissetti » dono e ringraziamento d'una felice pesca di corallo. Ciò dimostra che anche allora, come ora, molte pizzettaie a S. Margherita erano moglie o figlie di pescatori.

Altre regioni d'Italia vantano una loro arte dei pizzi smarrita nel tempo: le Marche sono del numero. Ivi esistette un pizzo speciale ad ago, cinquecentesco, accennato dalla Bury Palliser di cui questa autrice offre un modello. Cotal pizzo, eseguito ad ago su tela finissima, ossia tela velata, ha il fondo lavorato sulla trama di retìni e il contorno del disegno è un punto continuo a buchini minutissimi. M.me Palliser non parla dell'esecuzione nè della origine; ed io, che tentai d'investigare i principii del « punto marchigiano » trovai terreno ingeneroso. Basta: qui sia sufficente la constatazione della vita di cotal punto e del pizzo proprio alle Marche di cui si faceva, supponesi, forte consumo.

Nell' Italia meridionale Messina accampa i diritti sopra la paternità d'un proprio pizzo. La città sicula conobbe un quartiere il quale, col suo nome « Pizziodari », rammenta la nostra industria ivi accentratasi ed oramai sepolta come corpo morto. Messina avrebbe prodotto dei pizzi sorprendentemente belli che richiamano il punto di Milano; e fra i luoghi che adunarono quantità di pizzi nazionali non si può obliare, in Italia, il Vaticano.

Cuoi decorati.

Gli Inventari del XV secolo indicano frequentemente lavori di cuoio camosciato, impresso, dorato, inargentato, colorito, imitazione dei cuoi cordovani; la reggia di Cosimo I dei Medici (1), del Palazzo Piccolomini a Pienza (2) a non citar altro, oltre le sale cuoperte di corami di Bona Sforza nel 1517 (3) attestano quest'uso signorile che il tempo in molta parte trasformò. Esteso fu insomma l'uso dei cuoi sacri e profani, dai palliotti delle chiese ai parati delle stanze, alle coperte di sedie e seggioloni, sedili e schienali, alle rilegature e alle buste di libri, agli

---

(1) Venezia e Burano videro rifiorita la industria dei pizzi, a' nostri giorni, mercè le cure della contessa Adriana Zon Marcello, di Paolo Fambri e di Michelangiolo Jesurum; ciò si scrive nell'ultimo capitolo. La scuola di Burano copia benissimo i pizzi antichi, punto di Venezia, punto di Burano.

(2) Melani, *Svaghi*, p. 106 in cfr. alla Romanelli, op. cit. p. 178.

(3) Bury Palliser, op. cit. cap. *Milano*.

(4) Romanelli, op. cit., p. 225.

(5) Torteroli, *Storia dei Merletti di Genova*, Sinigaglia, 1863.

(6) Op. cit., p. 12 Una superba raccolta di pizzi si vide alla Mostra dell'Ornamento femminile che si aperse a Roma nel Palazzo Rospigliosi (1908). La Mostra si svolgeva su ampio periodo (1506-1850). *Catalogo illustrato della Mostra dell'Ornamento femminile* con 40 zincotipie, Roma, 1908.

(1) Conti *La prima seggia di Cosimo I* p. 33 a 36, 123.

(2 *Inventario del Palazzo Piccolomini* a *Pienza* in *Bull. Senese di storia patria* XII p. 71-76.

(3) Gay, *Gloss.* cit. I p. 516.

astucci, alle guaine, alle scatole, ai cofani, alle borsette, alle scarpe, alle bardature e selle da cavalli, fodere di spade, cinture, rotelle di cui le Fiandre, la Francia, la Germania non andarono seconde ad alcun altro Stato. Le antiche carte dicono che l'arca del Signore così veneranda, era circondata da pelli « hiacintine » molto nobili e preziose: qui potrà evocarsi opportunamente il biblico *Nigra sum sed formosa sicut pellis Salomonis, sicut tabernacula Cedar* detto sulla sposa del Libano a mostrare, anzi a confermare, che dai tempi lontani il cuoio godette considerazione e ad indicare la vetustà di adattarlo in rivestimento parietale. Il tempo accrebbe non diminuì, il costume. Federico Gonzaga si interessava personalmente ai corami nel suo palazzo del Te, nel 1527, ordinandoli a Venezia: « Acciò che in« tendiate meglio la mente nostra, dicemovi che li « appartamenti del salotto e del camerotto, hanno « ad essere di corame rosso; in tutti li spatii; vo« lemo che nel primo siano di corame beretino, « che li frisi e le colonnelle siano dorate; del se« condo siano di corame d'argento, con frisi e co« lonnelle *ut* sopra ». Nel maggio 1533 la Marchesa di Mantova ordinava a Venezia de « corami stretti « di color beretino (cioè bigio) et negro con li frisi « et le colonne solamente dorate, per fornire un « mio camerino » (1). Inoltre un Domenico Molino da Venezia spediva alla Corte di Mantova presso l'epoca predetta più « cordouani lauorati ».

Venezia fu la « terra promessa » dei « corami d'oro » e il Rinascimento qui vide l'arte del cuoio assumere l'aspetto di industria locale. I cuoi veneziani si apersero larga strada, soprattutto nel Levante e nella Spagna, e stampati con figure ornati, stemmi, imprese araldiche, recavano splendore ove erano messi. Osservava il Molmenti che « dei cuoi doro », o cuoi dorati, i Veneziani facevano un traffico tanto esteso da guadagnare 100.000 ducati l'anno, e nel secolo XVI quest' arte possedeva a Venezia una sessantina di botteghe e s' integrava a quella dei pittori (2). Il Campòri, poi, nella sua monografia sugli arazzi ferraresi cita i cuori d'oro veneziani, ed io raccolgo i seguenti nomi: 1484, *Angelus magister coreorum aureatoriem;* 1496, Marco dei cuori d'oro; 1540, Matio de li cuori; 1560, Isaac dei cuori d'oro; 1590, Andrea, Giacomo e Francesco cuoridori; 1597, Dona Ortensia fa cuoridoro (1).

Questi cuoi dorati che talora sono inargentati, sovente su fondo rosso dorato, impressi nel fogliame, hanno un tenue rilievo e si allargano in figure, foglie, frutta, quasi bassorilievi lapidei, svolgentisi sopra la superficie d'un pilastro o d'una base: per solito l'ornamento piglia sul cuoio un'andatura grave, dimentico della agilità che ha i suoi ammiratori, volgendo quindi al maestoso e al solenne.

Superbo saggio di cuoi, dalle tinte accese coll'oro brioso, si ha in una sala al Monte di Pietà in Treviso, coperta di cuoi veneziani ben conservati i quali ricordano i cuoi che rivestono l'abside d'una chiesa S. Antonio Abate, cadorina, a Candide; essi, col modello precedente, si indicano a chi s'interessa a quest'arte dei cuoi lavorati che Venezia continua a coltivare.

L'amore e la fabbricazione dei cuoi era estesa in Italia al di là da Venezia: Ferrara, sotto il regno di Ercole II, coltivò industriosamente i corami dipinti e dorati mercè l'opera d'Araldo Araldi imolese e Pietro Ruinetti bolognese (2). E i cuoi ferraresi dovevano essere belli se l'8 agosto 1495 Isabella d'Este scriveva a Francesco di Castello affinchè acquistasse a Ferrara dei corami operati; e il desiderio della marchesa si rincuorò come ne attestano i documenti (3). Gli Estensi avevano chiamato persino uno spagnuolo a lavorare i corami, Alvise, alla fine del secolo XV e tenevano in molta considerazione cotale arte nell'industria, fiorente nella loro capitale come ne attestano i fatti raccolti dagli storici (4).

Araldo, l'imolese, eseguì la guarnizione ad una sala di Belriguardo (1536) e quella per la « casa della montagna »; Pietro Ruinetti « maestro di corami dorati » eseguì due grandi cuscini alla ducale » destinati al Palazzo Comunale, e con Iacopo assunse una guarnizione di cuoio dal cardinale Ippolito II d'Este, nel 1555, destinata al suo Palazzo di Ferrara. Roma, Bologna, Modena produssero pure corami alla maniera cordovana; ciò si attinge alla storia delle famiglie principesche, sollecite a chiedere cuoi decorati in queste città.

(1) Bertolotti, *Le Arti minori*, ecc., p. 229.

(2) *La storia di Venezia nella vita privata*, p. 231-32. La consorteria dell'arte dei pittori, era divisa nei seguenti « colonnelli » dipintori, doratori, miniatori, disegnatori di stoffa, ricamatori, fabbricatori di cuoio dorato, fabbricatori di carte da giuoco, fabbricatori di maschere, pittori di targhe e di armi da difesa V. *Mariegola* dell'Arch. di Stato citata dal Molmenti.

(1) *Atti dei Proc. di S. Marco. Arch. di Stato.*

(2) Gruyer, op. cit., vol. II, p. 483.

(3) Bertolotti, *Le arti minori alla Corte di Mantova* in *Arch. st. lomb.*, dec. 1888.

(4) Citta della, *Notizie relative a Ferrara*, vol. I, p. 653.

Coi corami parietali destò uno speciale interesse l'uso largamente diffuso delle tappezzerie di cuoio da poltrone, seggioloni, guanciali, portiere figurate, fiorate: il motivo geometrico ripetuto a fiori e foglie, godette la preferenza e l'oro e argento, col loro brio consparsero la vivacità in queste cose.

La curiosità maggiore è ancora rivolta alle rilegature, il cui uso si unisce alla più nobile invenzione che onora la pubblica cultura, la invenzione della stampa (1): esse, benchè attestino la loro grazia con un' infinità di modelli, possono studiarsi anche nei quadri. Molte figure di pale, santi o dottori della chiesa, tengono in mano dei volumi la cui rilegatura ricevette linee e colori artistici ispirati, certamente, dal vero o composti da artisti degni di essere ascoltati.

Nel XVI secolo dunque la rilegatura salì a somma fortuna soprattutto a Venezia, ove il cuoio, oltre a ricevere lusso di ornamenti impressi a freddo o a caldo, coloriti o dorati, sedusse vivaci pennelli (2). E fu a Venezia che Aldo Manuzio e i suoi contemporanei crearono tipi di rilegature che il Grolier — squisito bibliofilo — amò e fe' amare in Italia ed in Francia.

Orientaleggiando nello stile a Venezia, durante il XVI secolo, si escogitarono tutti i mezzi a conseguire effetti d'arte; si ammollirono le pelli per modellare gli ornamenti, si crearono le rilegature che sono tenui bassorilievi, e l'ornamento si diffuse ancor più sui piatti e sui dorsi, con gli intrecci che si unirono agli intrecci in composizioni spartite come le linee d'un soffitto, a formelle, cassettoni di varia foggia e di vari colori: e si giunse a Venezia a comporre le rilegature che, lungi da aver l'aspetto de' bassorilieri che dissi ottenuti comprimendo il cuoio, hanno quello de' lavori a giorno. Così i rilegatori veneziani tagliarono il cuoio a disegno dando alle rilegature un fondo madreperlaceo, e sôrse un tipo di rilegatura locale cinquecentesco.

Questo stesso secolo va famoso per le rilegature a piccoli ferri » o punzoni che producono combinazioni d'arte più o meno geniale; i primi saggi non vanno oltre la fine del XV secolo, e il secolo successivo, il XVI secolo, diè ad essi molto sviluppo in Italia e in Francia.

Questi piccoli ferri esprimono motivi d'ornato, fiori, foglie, nodi i quali, impressi colle foglie d'oro sui cuoi d'ogni colore, dànno alle rilegature una bellezza varia e delicata secondo il capriccio di chi li combina. In realtà è un mezzo per accorciare la via dell'arte, un agguato alla libera fantasia del rilegatore il quale deve valersi di quei ferri come il poeta si vale delle rime obbligate. Ma il rilegatore può distinguersi scegliendo la pelle, colorendo i motivi di

---

(1) La invenzione della stampa non può dissociarsi dall'agevolazione che essa dette o allargò a chi era desioso di letture. Un libro costava carissimo avanti l'invenzione, di cui il maggior rappresentante è il Gutemberg. Nel 1433 un messale scritto in pergamena, legato in cuoio, si pagava 48 ducati d'oro (fr. 1032,76); uno si vendeva dieci anni dopo al Monastero di Boschetto (tolgo queste notizie dal Belgrano, op. cit. p. 81 e seg.), per lire 77. (franchi 799.10); un terzo si acquistava nel 1444 per lire 80 (fr. 819,53) dalla Commenda di Prè. Un volume della Bibbia, nel Convento della Misericordia di Taggia si pagava ducati 20 (fr. 430,32) nel 1469, e così di seguito. E nella *Statistica delle Biblioteche del Regno d'Italia* (Firenze, 1875, pag. XXI), si legge sul valore dei codici innanzi l'invenzione della stampa questa riflessione, la quale dalle cifre suddette riceve ampia conferma: « Si computa che il prezzo medio di un volume fosse di 580 lire; onde una collezione di 500 volumi dovea costare circa trecento mila lire; e fa meraviglia come semplici privati abbiano potuto mettere insieme si numerose Raccolte ». A proposito d'antiche Librerie, insegna il Garzoni (la *Piazza Universale*, p. 845) ciò che segue: « A' tempi più nuovi « scrive Filippo Bergomense, sul quattordecimo libro del suo supple- « mento, che Giovanni Galeazzo Visconti fece in Pavia una libraria de- « gnissima per la gran copia di libri che vi ripose dentro, Bartolomeo « Cassaneo nel suo giudicioso Catalogo, per memorabile tiene la li- « braria, che in Blefi raccolse Ludouico duodecimo Re di Francia, et « quelle due famose Parigine, massime in Teologia, l'una nel Collegio « Regale et l'altra nel celebre Monasterio di San Vittore, luogo an- « tichissimo de' Canonici Regolari Lateranensi. A' tempi nostri an- « cora si vedono in Italia librarie assai famose, come la Biblioteca « Apostolica in Roma, quella di Federico Feltrio Duca di Vrbino, la « Libraria de' Medici in Fiorenza, quella de' Malatesti in Cesena, quella « del duca di Mantoa, et moltissime altre che per brevità tralascio da « parte ».

(2) La letteratura italiana è sprovveduta di libri sopra le rilegature; la francese, la tedesca e l'inglese, soprattutto la letteratura inglese, invece è ricca. Cito le opere considerevoli, a non dare una troppo lunga lista: *Monuments inédits ou peu connus faisant partie du Cabinet de Guillaume Libri*, ecc. Varie riproduzioni a colori. Il L. adduce il ricordo delle rilegature falsificate modernamente in stile antico date come autentiche (Cfr. Davenport, *Forgeries in Boohbinding,* cit. dal Fumagalli in *Bibliofilo* 1902-3, pag. 312). Il L. fece figurare dei falsi in diversi suoi Cataloghi dal 1859 al 66. Chi vuole attingere a volumi antichi, ha il Caperonier de Gauffecourt, *Traité sur la Relieure des Livres*, Parigi, 1763. Dudin, *Art du Relieur-Doreur de Livres*, Parigi, 1772: l'A si ispirò al trattato del Caperonier de Gauffecourt. Libri, *Monuments de la collection Libri se rapportant à l'histoire de l'Ornamentation*, Londra, 1864. Varie rilegature. Chi ama le belle riproduzioni veda il Julien, *Album de relieures artistiques et historiques,* Parigi, 1869, opera in tre parti, formata da belle tavole tra cui varie del Grolier e del Maioli. Meno si interessi al Louisy, *Le Livre et les arts qui s'y ratachent*, Parigi, 1887. Mediocre. E consulti: Adam, *Der Bucheinband: seine Technik und seine Geschichte,* Lipsia. 1890. Fournier, *L'Art de la relieure en France*, Parigi, 1892. Horne, *The binding of books: an essay in the history of gold tooled bindings*, Londra, 1896, nella collezione dei Books about Books. Nè si oblii la superba opera del Hetcher; *Foreing book bindings in the British Museum*, Londra, 1896. Weate, *Bookbindings and rubbings of bindings in the National Art Library, South Kensington Museum, I Introduction,* Londra, 1898. Uzanne, *La Relieure Moderne*, molte tavole di rilegature antiche e moderne. Testo leggiero. Dà una nota di libri sulla legatura a pag. 21 e seg. Ma su ciò veda Gruel, *Manuel historique et bibliographyque de l'Amateur des reliures*, Parigi, 1905, in due parti. Molti Musei e molte Biblioteche italiane posseggono importanti rilegature, e, a parte i Musei esteri che ne posseggono come il Kensington alcune stupende, noto che il *Buchgewerbemuseum* di Lipsia il quale deve la sua esistenza al *Deutschen Buchgeverbeverein*, formò una bella raccolta di rilegature artistiche antiche e moderne; e, anni sono, il *Burlington Fine Arts Club*, aperse una esposizione di rilegature e ne pubblicò il Catalogo illustrato con 115 tavole a colori, *Exhibition of bookbindings Catalogue*, Londra, 1891.

suo gusto, creando opere insomma che seducono col fàscino della grazia.

La rilegatura artistica vide la luce, a Venezia sulla fine del XV secolo, e nel XV secolo ivi si svolse precedendo le altre città italiane, Roma, Firenze, Milano, Bologna, Ferrara, Genova le quali conobbero insigni rilegatori che però non tolsero alla « Dominante » la signoria nelle rilegature artistiche.

Così l'Italia in tutta la prima metà del XVI secolo signoreggia il nostro campo, e i paesi esteri attingono da essa.

La simmetria coll'inquadratura sui piatti e certe annodature forma il principio dei rilegatori, soprattutto veneziani, e le rilegature si compongono di due elementi: il lineare, cioè fatto di linee rette e la ornamentale, cioè fatto di foglie stilizzate all'orientale (fig. 174 [1]): il principio lineare dell'annodature ha la stessa sorgente. Cotal modo di decorazione piacque al Grolier che l'adottò; onde si parla

Fig. 174. — Ferri per rilegature italiane del XVI secolo.

di rilegature Grolier a indicare il tipo che fu preferito da questo eminente bibliofilo il quale ricevette le sue prime rilegature a Venezia dall'officina Aldina o degli Aldi. Tale officina oltrechè alla impressione si interessava alla rilegatura dei libri, come si usò nelle maggiori tipografie in questo tempo; ciò agevolava la ricerca di motivi proprî e la creazione di generi proprî i quali, fondendosi al tipo d'arte collettivo, in tal caso orientale, esprimono tuttavia qualche originalità. Ecco in che modo gli Aldi comparvero inventori di certi ferri, motivi d'ornamento a foglie stilizzate, certi ferri con impronte a foglie orientaleggianti chiamati aldini *aldes pleines, evidés et azurés* da chi ama la terminologia francese. Così, dagli Aldi, pigliano origine probabilmente le foglie stilizzate diffuse nelle rilegature grolierane le quali escirono da mani francesi o italiane.

Tale opinione espone lo studioso più autorevole dell'eminente bibliofilo, Le Roux de Lincy (1) il quale crede che le rilegature del Grolier, sotto l'influenza italica, siano state eseguite da artisti italiani forse condotti in Francia dallo stesso Grolier, ovvero colà accorsi come tanti altri Maestri d'arte italiana. La Francia nelle rilegature artistiche è figlia insomma dell'Italia, e pure l'Inghilterra ne è figlia come riconobbe il Brassington (2).

Mantennesi lo stile orientaleggiante delle rilegature col ritmo di linee e ornamenti a quel modo che spiegai, svolto soprattutto su piatti di marocchino verde tenero, color preferito dai rilegatori veneziani i quali traevano questa pelle dal Levante; — mantennesi dico a Venezia questo tipo sobrio e un po' monotono, ma il Weale corre troppo dove nega alle rilegature italiane originalità a motivo dell'influenza orientale (3). Egli ha una parte di ragione non tutta. Sta che Venezia soggiogata dal lusso produsse delle rilegature molto vibranti nell'oro e nei colori (4). Queste costituiscono il tipo più corrispondente allo sfarzo veneziano (5), l'altro nella sua sobrietà corrisponde meno allo spirito orientale persino nel colore. La sinfonia policromica delle rilegature deve chiedersi al XVI secolo (fondo oro, ornati neri, bianchi, verdi intrecci di linee) il quale sfoggia nei colori che il primo tipo ignora, benchè esso conosca i motivi orientali nelle sagome. Ma questo tipo quattro-

---

(1) La rilegatura da me data appartenente al Museo Civico di Venezia, ha il fondo di madreperla: avendo tenuto a modello una riproduzione, mi accorsi tardi, in un confronto col vero, che il mio disegno corrisponde all'originale tranne sul medaglione in mezzo che nella rilegatura del Museo é ovale. Il Museo possiede due copie della stessa rilegatura. Anche l'Archivio di Stato a Venezia possiede varie belle rilegature veneziane cinquecentesche in cuoio impresso, dorato, dipinto.

(1) Le Roux de Lincy, *Recherches sur Jean Grolier, sur sa Vie et sa Bibliothèque*, Parigi, 1876. Libro esauriente. Peccato che non sia illustrato.

(2) Brassington, *Histoire bindings in the Bodlejan Library*] *Oxford*, Londra. 1881, p. XX.

(3) Weale, op. cit. *Introduzione*. Il Müntz, *Hist. de l'art p. la R.*, vol. III, p. 731, attribuisce ad artisti musulmani le prime rilegature orientaleggianti di Venezia, e Ambrogio Firmin Didot, nell'articolo « Tipographie » dell'*Encyclopedie Moderne* (vol. XXVI) crede che Aldo il Vecchio avesse dei rilegatori greci per ciò che varie rilegature dell'epoca, sono in lingua greca. Il Fumagalli (op. cit., p. 301, n. 3) oppose qualche resistenza al diritto di queste affermazioni o ipotesi; e io osservo che tutta l'arte decorativa veneziana è consparsa nel secolo XV, fine, e principio del XVI, di orientalismo. Citai l'influsso d'arte orientale nel lavorio di bronzi e argenti, vasi, vassoi, dovuto in parte ad artisti saraceni che operavano a Venezia: ma se mettessi qui certi cassoni veneziani dipinti con foglie orientalissime, dipinti da Maestri veneziani o veneti del pennello, scemerebbe la persuasione che l'orientalismo nelle rilegature veneziane si debba ad artisti orientali. Non si esclude che artisti orientali abbiano lavorato il cuoio a Venezia ma complessivamente, quanto allo stile, non occorre credere che dovunque l'accento orientale compare, ivi stia l'artista nazionale. Ciò a rispondere al Weale più che al Müntz la cui credenza sopra ciò che mani musulmane abbiano lavorate delle rilegature quattrocentesche, non va destituita di fondamento. L'esagerazione va combattuta, se no Venezia nella decorazione e nell'architettura sarebbe escita metà da artisti dell'Oriente. Quanto alle parole greche, nel Rinascimento, la lingua greca eravi diffusissima, nè eravi bisogno di ricorrere a Greci per aver parole e motti in cotal lingua.

(4) Melani, *Arte ital. dec.* 1892-94, p. 48, tav. 26 in cfr. coll'*Arte ital.* 1891, p. 83. Nani, *Legature di libri* con molte illustrazioni.

(5) Per la rilegatura veneziana del secolo XV e XVI, p. es. i vol. *L'arte della stampa del Rinascimento a Venezia*, Venezia, 1894.

centesco s'orna con formelle polibate goticizzanti, nello stile orientale e con angoli simili agli archi smerlati di una moschea. Trattasi del tipo più profondamente orientale che abbia avuto l'Italia ed ispirò una curiosa idea. Esso ispirò l'idea che appartenga ad artisti orientali essendo diverso dal tipo orientaleggiante il quale sposa l'influenza d'Oriente al genio nazionale (tav. LXXXI). Credo pertanto anteriore il primo tipo al secondo, ch'ebbe suo luogo eminente di creazione la officina degli Aldi, ed il primo tipo non altrove si eseguì che a Venezia imbevuta d'orientalismo. Già l'arte veneziana s'innesta spesso all'arte forestiera; e ricordiamo il periodo gotico in cui, non senza influenza, artisti tedeschi e greci, soprattutto tedeschi, lavoravano nelle fabbriche veneziane l'intaglio e l'oreficeria.

Crebbe inoltre, nel Cinquecento un po' avanzato l'uso d'altre rilegature, quelle a cammeo che trovarono loro diffusione come le altre: e come le prime a linee annodate portano il nome del Grolier, così queste recano quelle di un altro bibliofilo, un medico genovese Demetrio Canevari (1).

Tipo sommo di rilegatura appartenente a cotal genere è quella che racchiude il citato Breviario Grimani a Venezia ornata con due medaglioni, uno su ogni piatto. I medaglioni non erano sempre metallici e originali come qui; talora si adottava la imitazione nel cuoio e quando non si imitarono le medaglie si imitarono i cammei antichi o moderni.

Tuttociò sembra riallacciare le fastose rilegature medieve, sfolgoranti in ori e gemme, in bassorilievi metallici in ismalti e in filigrane, colle rilegature del Rinascimento sulla cui storia non possiamo offrir più di un riassunto. La storia della rilegatura italica attende il suo Autore da noi e sarei lieto di vederlo al lavoro: chè nel XVI secolo le belle rilegature suscitarono intenso amore e entrarono nelle abitudini d'ogni studioso. Crebbero quindi de' celebri bibliofili (lo vedremo) onoranti le rilegature ben ideate, bien impresse, aurate e colorite, come, oltrechè i citati, Tommaso Maioli (fior. nel 1553) coevo al Grolier, veneziano credesi, chiedenti a Maestri di Venezia le rilegature che si chiamano da lui, come Pio V (1566-72) a Roma e i suoi contemporanei, Paolo Giordano Orsini, il Duca di Bracciano, il cardinale Michele Bonelli.

Citai più volte Giovanni Grolier o Grollier (1479 † 1565), parlando sulle rilegature del Rinascimento: non conviene abbandonare quest'eminente amico dei libri, senza prima aver detto che, lionese originario di Verona vuolsi e visconte d'Anguivy, egli trascorse i suoi migliori anni in Italia dal 1510 al 34 circa, prima come tesoriere del re di Francia nel ducato di Milano, poi come ambasciatore del re presso Clemente VII in Roma; e in Italia non si formò soltanto zelante raccoglitore di libri ma ancora amatore squisito della loro forma estetica: stampa e rilegatura. Egli voleva il motto IO GROLIERI ET AMICORVM (tav. LXXXII) sopra la rilegatura dei libri suoi, suggeritogli da quello che il mecenate italiano or ricordato, meno noto del Grolier anche perchè su la sua vita incombe completa oscurità, Tommaso Maioli, aveva posto sulle sue rilegature: THO. MAIOLI ET AMICORVM (1). Notava il Biagi, ripetendo l'affermazione del Le Roux de Lincy (2) che i due bibliofili dovettero conoscersi, perchè un esemplare del Brucioli *Sacri Psalmi di David* (Venezia, 1534) che aveva appartenuto prima al Maioli il quale lo aveva fatto rilegare col suo nome e il suo motto, passò al nostro Grolier, che sul frontispizio volle la sua divisa.

Il motto del Maioli e del Grolier fu adottato da un altro amico dei libri, coevo ad entrambi, Marco Lauwrin signore di Watervliet, nato a Bruges, che usò le rilegature nello stesso stile del Grolier e ne copiò il motto: LAVRINI ET AMICORVM e lo fu dal Chevignard: JO. CHEVIGNARD ET AMICORVM. La liberalità suprema di cotali antichi bibliofili attesta che essi si attribuivano il dovere di mettere a profitto degli amici le loro Librerie; la qual cosa è bella sinchè non fomenta il vizio a coloro che sogliono vivere a ufo come vivono oggi molti i quali amano la lettura ma non spendono un centesimo dal libraio.

Le Librerie composte da così magnifici raccoglitori dovettero essere Musei. Ma cosa si conserva di tanta e sì intensa genialità?

---

(1) Fumagalli, *Di Demetrio Canevari medico e bibliofilo genovese* in *La Bibliofilia*, Firenze, 1902-03 e 1903-04. p. 300 e seg. Contiene un riassunto sopra la storia delle rilegature nel XVI secolo e toglie al Canevari la attribuzione delle rilegature che gli si danno. Però l'A. non va sicuro al suo giudizio. Forse quelle rilegature furono eseguite sotto l'influenza d'un bibliofilo romano nella seconda metà del secolo XVI (*Bibl.* 1903 p. 166). Le rilegature assegnate al C. portavano un medaglione ellissoide con una biga attaccata a due cavalli guidata da Apollo e un cavallo alato su una rupe; giro giro la divisa *Recte et: non oblique*.

(1) Sul Grolier citai l'ottimo libro del Le Roux de Lincy, e sul Maioli, cfr. Vingtrinier, *Maïoli et sa famille à propos d'un livre de la bibliotèque de Lyon nel Bull. du Bibl.*, 1891. L'A. lavora molto colla fantasia.

(2) *Rivista della Bibl.*, 1904, p. 2 o *The Printing Art*, agosto 1903 in Cfr. a Le Roux de Lincy, op. cit., p. 80.

La artistica Libreria del Grolier andò dispersa, ed oggi si trovano dei libri i quali ad essa appartennero, qua e là nei Musei, nelle Biblioteche pubbliche e nelle Collezioni private (1). Su tale dispersione offrì alcune notizie nel XVII secolo Bonaventura d'Argonne che sotto al nome di Vigneul Marville stampò nel 1699 alcuni *Mélanges d'Historie et de Litterature,* e si consulti il Le Roux de Lincy. La Libreria fu messa all'incanto e quasi tutti gli amatori di Parigi ne profittarono per ornarsi con bei libri. Ascoltiamo il M.; « I libri sono meravigliosi, i compartimenti — accenna le rilegature — sono disposti a « vari colori, disegnati perfettamente e tutti con figure « differenti; nelle cartelle si vede da un lato in lettere d'oro il titolo del libro e, sotto, queste pa« role che denotano l'onesto carattere di Messer « Grolier: IO. GROLLIERII ETAMICORVM, dall'altro « lato questa divisa, documento sincero della pietà « di lui: PORTIO MEA « DOMINE, SIT IN TER « RA VIVENTIVM. Il ti« tolo dei libri si trova « anche sul dorso, tra i due « nervi o spaghi » (1).

Fig. 175. — *Firenze:* Rilegatura (specchio rovescio) dell'autografo « Cortegiano » di Baldessarre Castiglione, nella Biblioteca Laurenziana.

La Laurenziana di Firenze possiede una rilegatura grolierana (fig. 175) squisita, la coperta d'un manoscritto celebre, l'autografo del *Cortegiano* di Baldessarre da Castiglione, proprio il manoscritto che servì alla stampa procuratane da Aldo Romano e da Andrea d'Asola suo suocero nel 1518. Il prezioso codice appartenne alla Biblioteca di Carpentras. Guglielmo Libri lo possedette e vendè a Lord Ashburnham e dopo tornò in Italia (1884). La rilegatura eseguita a Venezia, è verdolina, di marocchino; i due piatti, recto e verso, hanno la filettatura in oro con contrasto musivo di neri ed azzurri, e l'ornato orientaleggia così come vedesi dal taglio nelle foglie che qui non sente meno l'Oriente di quanto non si veda in molte cose veneziane. Nel piatto da me riprodotto non leggesi il sacramentale: IO GROLIERII ET AMICORVM: tali parole si trovano nel piatto ch'io non riprodussi il quale contiene

(1) Su ciò leggansi le preziose informazioni nel libro cit. del Le Roux de Lincy. Nota quest'A. che su parecchi volumi appartenenti al Grolier, con antiche rilegature italiane, non leggesi la firma del G.; questi si contentò di imprimere su una guardia o sopra il titolo, *Mei J. Grolierii Lugdunens et amicorum*, p. 81. La Libreria del G. era abbellita da rilegature eseguite tutte per questo amatore, alcune appartennero ad altri, ed il G. le acquistò reputandole degne di esser colle sue.

(1) S'interessarono alle vicende della Libreria grolieriana oltre il Le Roux de Lincy, il visconte de Grouchy.

il titolo del libro: IL LIBRO DEL CORTE | GIANO DEL CONTE | BALDESAR CAS | TIGLIONE, e il titolo del piatto rovescio ha la divisa: PORTIO MEA DO | MINE SIT IN | TERRA VI | VENTI | UM: il taglio sui cartoni ricevette de' filetti. Il G. adottò varie divise (1). La stessa Laurenziana mostra un'altra rilegatura del Grolier ben conservata la quale racchiude l'*Anthropologia* di Galeazzo Capella edita, come il libro del Cortegiano, dagli Aldi (1533): quivi il recto oltre il titolo ha il consueto JO. GROLIERI, ecc. e la doratura sui due piatti s'allinea e s'incurva a filetti con mosaico nero; il dorso, non importante come nella rilegatura precedente, ha un semplice riquadro a filo, e il taglio dei cartoni venne filettato.

Talune volte, a parte le rilegature metalliche indicate al luogo dell'argenteria, le rilegature biancheggiano in finimenti argentei o brillano in pietre e perle.

Gli argenti o i bronzi arricchirono le punte dei « piatti » formarono rosoni decorativi e composero fermezze che furono egregiamente cesellate, forse, da Maestri insigni, come si vorrebbe nel Museo diocesano di Trento. Quivi il Molinier e il Bode riconobbero il Briosco in bronzi di rilegature: ed io lasciando la responsabilità dell'alto nome agli Autori predetti, incoraggio lo studio di questi minuti ornamenti sparsi sui libri corali, in molti luoghi, e vengo alle rilegature ingemmate.

Superba quella dell'Evangeliario di Clemente VII in Casa Barberini a Roma. A cassettoni romboidali — quadri o tondi — le fascie dei cassettoni ha coperte da perle nei « piatti » disegnàti eguali, e nel dorso un sottile ornato a girali, quasi pizzo, forma il fondo al cassettonato: squisita rilegatura.

E come si affollano i modelli! Una rilegatura veneta del XVI secolo avanzato, a colori e oro, primeggia varie rilegature italiane e francesi nel Museo Civico di Torino appartenenti a diverse epoche; conserva alcune belle rilegature anche il Museo di Padova e la Biblioteca comunale di Treviso: ivi se ne vedono un discreto numero del XVI secolo.

Venezia come fu città che l'arte dei libri onorò così è tra le città d'Italia quella che meglio d'ogni altra fe' onore all'invenzione della stampa (2). Chè Venezia ricevette la stampa da Giovanni da Spira nel 1469, e tanto incremento le diè che alla fine del XV secolo essa vantava oltre duecento tipografie veneziane. Così il Castellani (1); il quale soggiunge che le più antiche stampe di Venezia non contengono alcuna marca. La prima marca tipografica apparve nelle edizioni escite nel 1481 da una società tipografica

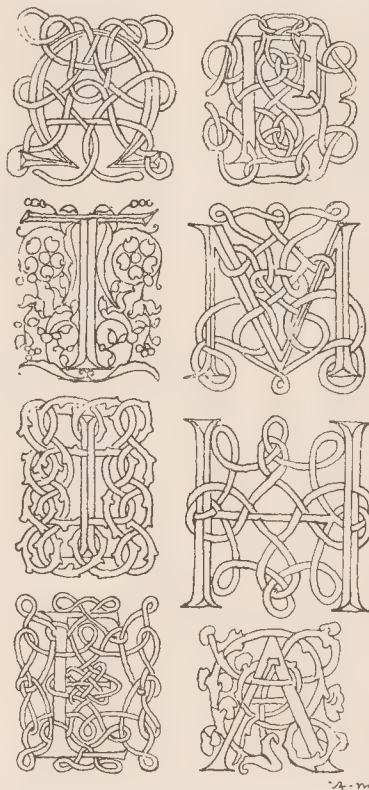



Fig. 176. — *Venezia:* Iniziali di opere veneziane.

costituitasi a Venezia sulla fine della vita di Nicola Jenson († 1480), il celebratissimo stampatore di Sommevoire (Champagne) che aprì tipografia in Venezia a capo della quale stette Giovanni da Colonia avendo, principale tipografo, Giovanni Herbort di Seligenstadt.

(1) Le Roux de Lincy, op, cit., p. 87.

(2) Nella tavola doppia d'iniziali ornate (tav. LXXXIII e fig. 176) la marca più vistosa, l'aquila sulle fiamme colla lunga piuma collocata ai nostri giorni dagli editori Fratelli Treves di Milano sulla copertina della loro rivista il *Secolo XX*, è la marca di « Matheus de Codeca (Capo de-Casa) Parmensi, 1482-95 ». Soggetto integrato alla stampa: L'Italia vanta una fabbrica di carte oltremodo famosa, la fabbrica di Fabriano sorta in questa città nel X secolo. Cfr. Zonghi, *Le Marche principali delle antiche carte fabrianesi*, Fabriano, 1881 e *Le antiche carte fabrianesi*, Fabriano, 1884.

(1) *L'arte della stampa nel Rinascimento italiano*, Venezia, 1894, vol. 2.°, p. 7. L'editore Ongania di Venezia, raccolse una quantità di iniziali, frontispizi, fregi, finali, inquadrature di pagine, pagine intiere, marche di tipografi, legature nei suoi due splendidi volumi

Il Jenson partecipò alla società e la sua marca semplicissima consta d'un tondo bianco su fondo rosso, traversato nel mezzo da linea orizzontale da cui parte un'asta tagliata sopra al tondo con due linee in guisa da formare una duplice croce; un punto vedesi nella parte inferiore del tondo. Non si sa se questa composizione sia fantastica o esprima un concetto mentale come quello del globo terrestre nel tondo; il quale globo sormontato da due croci adottato da altri tipografi (Tav. LXXXIV), divenne quasi emblema generale tipografico simbolo, narrasi, del mondo cristiano o del Cristianesimo signoreggiante sul mondo.

Complemento naturale e utile alla grafia di questa marca, si inserivano le iniziali d' ogni tipografo, e il tempo decompose la originalità della marca alterandone il simbolo, se pur si può ammettere la spiegazione che ne fu data; così il tondo diventò un ovale e si contornò come un cuore.

Venne abbandonata la marca predetta di aspetto troppo collettivo perchè non dovesse suscitare, nel tempo, il desiderio di forme più personali; e venne abbandonata per monogrammi o figurazioni a cui si attribuì espressione simbolica. Così Aldo Manuzio seniore, adottò l'àncora col delfino (tav. LXXXIV *h*) e la leggenda « *festina lente* » a significare la rapidità (delfino) associata alla costanza (àncora). Pare che questa sia stata la prima marca del secondo genere personale; seguì Luc'Antonio Giunta fiorentino che adottò il giglio di Firenze; (tav. XXXLIV *m*) e via via ogni altro tipografo seguì il novello uso formando la sua marca o su un concetto, dirò così filosofico come Aldo Manuzio, o patrio come il Giunta, o materiando il rapporto fra il casato e la realtà come Benedetto Fontana il quale scelse una fonte. Nè parlasi sulle marche relative ai fabbricatori della carta dette filigrane; queste marche si vedono bene mettendo i fogli contro luce e svolgono un disegno più semplice che le marche tipografiche. Sono teste taurine, gigli, stelle, bilancie, cappelli, bandiere, croci, corone, mani, uccelli, àncore, spade, tondi con iniziali talora artisticamente interessanti come le marche degli stampatori (1).

In fatto d'astucci, scatole, cofani, bauli non v'ha penuria tanto più che il grandissimo e vario uso dei primi, diè occasione a abbondante lavorio fra gli artisti del cuoio, poichè si fabbricarono astucci da coltelli, strumenti chirurgici, pèttini, ferri da barbiere (2). Ricordiamo un astuccio goticizzante da pastorale (3). Di astucci o guaine da coltelli o coltelliere si fa cenno nei corredi nuziali, e i Musei ne posseggono: uno importante, toscano, del secolo XV, collo stemma Gondi, da strumenti chirurgici, conservasi nel Museo Nazionale di Firenze. In forma allungata, a piramide rettangolare, ha le sue faccie ornate con bassorilievi. Lo stesso Museo possiede un astuccio in forma di colonna ottagona, col suo capitello infogliato, uno stemma sul capitello, una iscrizione e le iniziali del possessore (?) I. R.

Il gusto veneziano di quest'oggetto, induce a ricordare che Venezia fabbricò molti astucci e molte guaine: nè occorre citare altri esempi, quando siasi osservato che il tema decorativo spesso contorna stemmi ed imagini come Venere, Amore, Cerere. Talora la imaginazione si allargò a scene figurative,

---

L'arte della stampa del Rinascimento a Venezia, mercè lo illuminato concorso di C. Castellani, il quale stampò un riassunto su l'arte della stampa a Venezia a capo del 1.° volume di questa raccolta, fatta di facsimili e impressa in nero e rosso. Cfr. anche Fulini *Docum. per servire alla storia della tipografia veneziana*, in *Archivio Veneto* V XXIII, p. 1, 1882) Bella anche la rilegatura quattrocentesca, riprodotta in fac-simile per la coperta di carta, destinata a riunire ogni volume. Alcuni modelli furono ridotti in proporzioni a motivo del formato della raccolta. Per le marche veda, oltre all'opera predetta, il Rothscholtz, *Thesaurus symbolarum atque emblematum id est insigna typhographorum ac bibliopolarum*, Norimberga, 1730. Tosi, *Fac-simili di alcune imprese di stampatori italiani*, Milano, 1838. Ris-Pasquot, *Dictionnaire encyclopèdique des marques et monogrammes*, Parigi, 1890 e Kristeller, *Die italienischen Buchdrucker und Verlegerzeichen bis* 1555. Strasburgo, 1893. Cfr. anche Fumagalli, *Lexicon typographicum Italiae, Dictionn. gèographique d'Italie pour servir à l'histo re de l'Imprim rie dans ce pays*, Firenze, 1905. Con 220 fac-simili. Lavoro ben fatto. E *Per la storia del libro in Italia nei secoli XV e XVI. Notizie raccolte a cura del Ministero della Pubblica Istruzióne*. A proposito di stampe e silografie assieme indico alcune carte da giuoco del XV, XVI XVI secolo ritrovate nel Castello Sforzesco di Milano ove si ordinarono i saggi di più che venti mazzi di carte da giuoco dalla fine del sec. XV a quella del secolo XVII. Cfr. *Bull. dei Civici Musei Artistico Archeologico di Milano*, 1908, p. 15 con illustrazioni. Verisimilmente parte di tali carte si fabbricarono in Francia. Un due di denari reca pertanto il nome di Paolino (de) Casteleto autore *(fecit)* e la data 1499; un'altra carta ha la marca F. DI MILANO. Sulle carte da giuoco veda Rene d'Allemagne: *les Cartes à jouer du XIV au XV sièclè*; Parigi 1906.

(1) Allato di tutte queste marche crebbero le insegne delle officine o delle botteghe dove si vendeva il libro; cotal uso prevalse in Francia, specie a Parigi, e dalla Francia venne in Italia alla fine del secolo XV. Così, i Torresani adottarono una torre, Girolamo Biondi la fenicie, Bernardino Benali S. Girolamo, Alessandro Bindoni la Giustizia. La bellezza ai libri veneziani del Rinascimento, si accresce colle illustrazioni; ma ivi sta fuor di luogo questo soggetto. Rilevo tuttavia che il Lippmann assegna a Jacopo de Barbari il disegno di parecchie incisioni di libri veneziani impressi fra il 1490 e il 1500, *Italian Wood-Engraving in the Fifteenth Century*, Londra, 1888, p. 136. Cfr, altresì Kristeller, *La xilografia veneziana* in *Arch. st. dell'arte*, 1892, p. 95 e seg., e Fisher, *Introduction to a Catalogue of the early Italian Prints in the British Museum*, Londra, 1886. Vi si parla del nostro Zoan Andrea. Su le antiche xilografie de' libri, cfr. Olschki, *Catalogue de livres à figures des XV et XVI siècles*. Descrive 1290 opere illustrate del XV e XVI secolo.

(2) Un cofano con rapporti di cuoio impresso, è un bell'oggetto d'arte quattrocentesca posseduto dalla signora Elisabetta Sozzifanti di Pistoia.

(3) *Arte nell'Industria*, vol. I, tav. LXXIV.

corrispondenti al soggetto dell'astuccio: così dove si fosse trattato d'un astuccio o scatola da pastorale, un santo, gli angeli, la storia d'un santo, accendeva la fantasia e l'artista creava un bassorilievo, e la scena figurava sull'astuccio o sulla scatola incisa stampata e colorita. Lo stesso si afferma pei cofani e pei bauli.

La Francia offre alcuni Maestri fortissimi nel ramo d'arte che si studia, e disegnando un cofano francese quattrocentesco (fig. 177) dò esempio d'una scena figurativa a mostrare che gli artisti possedevano un campo vastissimo. Tutto potevano quando la capacità tecnica li accompagnava.

I cofani sono lignei internamente e hanno ornato l'esterno di cuoio impresso: un cofano molto grazioso quattrocentesco possiede il Museo della Fraternità dei Laici ad Arezzo, e uno cinquecentesco — la scelta cade su saggi squisiti — trovasi nel Convento dell' Osservanza a Siena.

Forse è superfluo citare quando non trattisi di pezzi monumentali nei quali l'arte nel cuoio non sale alta. Quest'arte può pascersi di certe finezze e sollevarsi al nostro sguardo, per via dell'oro e del colore: un bel cuoio cesellato e dorato nel Museo Civico di Torino, italiano del secolo XVI ha il fondo azzurro e dei candelabri d'oro un po' monotoni: questo esempio dice il genere e la policromia nei cuoi del Rinascimento.

Cosa dire delle borsette scamosciate, brunite e dorate? Usate da donne galanti e da messaggieri alacri, si allargano ad ogni forma e dimensione con ornati di cuoio rapportati, e con figure dicenti ogni specie di soggetti. Esse vieppiù si inalzano alla bellezza grazie a cerniere metalliche bronzee od argentee.

Le barde da cavallo offrono inesauribile occasioni agli artisti del cuoio di farsi valere. Basta ricordare le pitture: la bardatura sontuosa al cavallo di S. Giorgio in S. Giorgio Maggiore a Venezia del Carpaccio, ripetizione del S. Giorgio agli Schiavoni, le bardature di Benozzo Gozzoli nella Cappella Medicea a Firenze, la bardatura ai cavalli gonzagheschi di Mantova del Mantegna, la bardatura squisita del Pisanello ad un mulo in un noto disegno del Louvre. Dappertutto il colore nel cuoio si associa al metallo, al velluto, ai pendagli d'ottone o d'argento nell'esprimere concetti geniali. I duchi di Urbino facevano dipingere le barde ad artisti come Timoteo Viti, Gerolamo Genga, Francesco Francia il quale, richiesto da Guidobaldo II, ne dipinse una con numerosi animali inferociti da un incendio « cosa terribile spaventosa e veramente bella », osserva il Vasari; e nel 1465 Cosimo Tura dipingeva le barde per Casa d'Este.

Gli antichi chiamavano « barda » l'armatura del cavallo che non si fabbricava soltanto di metallo o metallo a maglia, ma non infrequentemente si componeva di cuoio onde la barda di cuoio era preferita alle altre, in Italia, come informa Paolo Giovio. C'era anche, secondo il Gay, la barda di cartone rigido, spesse volte ornata con pitture e si ammise, fra i rami coltivati dai pittori del XIV, XV e XVI secolo, quello dei « depinctori di barde ». Costanza Iocelyn Foulkes notò (1) che nel Quattrocento si comprendeva, sotto il titolo collettivo di barda, persino la groppa colla guardacoda e queste due parti dell'armatura, cioè la parte anteriore colla testiera e la pettiera unita coi fiancàli alla groppa; — queste

Fig. 177. — ? — Lato di cofano in cuoio.

due parti, all'infuori dalla sella coprivano interamente il cavallo sino ai fianchi — « un paio di barde ». La voce barda così non va considerata in modo troppo assoluto potendo significare molto più di quanto si credette.

Un codice nella Magliabechiana, pubblicato dal Fanfani, contiene molti particolari sulle barde del XV secolo. Vi si legge che il cavallo di Giuliano dei Medici era ornato con « un paio di barde a mezza « gamba d'acciaio brunite e smaltate con un paio di « pettiere, che in mezzo aveva una testa di lione « di rilievo dorato .... e in sulla schiena di detta

(1) *Rassegna d'Arte*, 1901, p.164 e seg.

« barda, stava un drago dorato che era una cosa « mirabile a vedere » (1).

Sfogliando disegni e cercando dipinti si raccolgono elementi sulle barde e il nome dei pittori di queste; chè nella prima metà del XV secolo costumarono moltissimo le barde dipinte e il Vasari, constatandolo, narra che il suo bisavolo Lazzaro Vasari « fu in ciò bonissimo Maestro e, massimamente, essendo suo proprio far figurine piccole con molta grazia le quali, in cotali arnesi, molto bene si accomodano »; aggiunge che lavorò moltissimo per Niccolò Piccinino e i suoi soldati e capitani (2). Fra i pittori di barde oltre i citati si trovò in Lombardia un Francesco Sforza nelle Missive Ducali dell'anno 1453 e l'Archivio di Stato a Milano contiene i ricordi d'un Bartolomeo de Prata detto il Bresciano, pittore favorito a Pigello Portinari. Inoltre si raccolse che pitturò barde da cavalli un Cristoforo Moretti (fior. nel 1455) figlio di Giacomo Cremonese che si indica Maestro molto versatile, contemporaneo al celebre Vincenzo Foppa e a Giovambattista da Montorfano. Con questo il Moretti si trovò a stimare nel 1472 alcune pitture eseguite da Stefano de Fedeli e Zanetto Bugatto o Bugatti (fior. nel 1458) protetto dalla duchessa Bianca Maria che s'interessò alla sua istruzione. E chissà quanti altri pittori si potrebbero raccogliere leggendo antiche carte. Resta comunque acquisito che il cuoio servì a fabbricare le barde da cavallo e fu preferito ad ogni altra materia, ricevendo pitture da pennelli insigni.

Le barde tirano le selle; e poichè qui non si può dar fondo all'universo, ricordo un modello insigne di sella in cuoio destramente lavoràta con figure centauresche, animali veri o falsi caracollanti entro un fantasioso ordine di girali floreati, modello nell'Armeria di Torino.

Ciò detto non meravigli che il cuoio abbia servito in oggetti raffinàti e molto vari: persino le collane artistiche ai cani. Un disegno del Pisanello nel Louvre commenta eloquentemente siffatto soggetto.

Dove il cuoio compone foderi o cinture da spada, corredate di velluto arricchite di pendagli, come le bardature e di ferri, bronzi o argenti damascati, aurati, ornati, in fornimenti di fermagli, ganci, fibbie, va ancor dipinto e adduce a geniali effetti: il cuoio cuoprì il legno, inoltre, a formare rotelle il *clipeus* dei Latini, e si accompagnò al solito coi predetti metalli e colla pittura. Il Museo di Lucerna possiede alcune rotelle italiane, legni, e cuoi dipinti coll'arme di Giangaleazzo Visconti.

Nota il Garzoni (1) che tutte « compariscon leste « e garbate co' un bel par di scarpe in piede, o « siano alla Spagnuola, o alla Napolitana, o alla « Savoina, ouero con un par di pianelle, o di zoc- « coli belli come s'usa a' tempi nostri. Ella conserua « i piedi dall'immonditia, gli orna con l' apparenza « esteriore polita, gli tien caldi l'inuerno, raddrizza « i zoppi col zoccolo alto e sopratutto alle Signore « Venetiane dona grandezza tale, che per la piazza « di S. Marco ci par di veder le nane conuertite in « gigantesse. Tutta quest' arte poi consiste massi- « mamente in scarpe, in pianelle, in mule, in zoc- « coli, in stiuali, in burzachini, in coletti con le sue « lunghezze, e cortezze, e larghezze, e strettezze, se- « condo il bisogno, o il capriccio di chi dimanda, e « una sol cosa ch'è il corame fatto di pelle di buoi « o di uitelli o di bufali o d'altri animali serue per « materia dell'arte principalmente ».

« È il capriccio di chi domanda », insegna il Garzoni. Ha ragione se indica il capriccio suscitato dall'ornamento: poichè le scarpe e le tapine (dallo spagnolo *tapa*, = cuoio), all'epoca elegantemente forbita che traversiamo, costumarono oltrechè in raso e velluto, in cuoio ricamato di oro e sete in colori, e gli Inventari decantano le scarpe che potevano essere oggetti d'arte come appaiono nelle descrizioni oggetti di sovrana ricchezza. Terni nel XV secolo, vedemmo, proibì alle dame certe pianelle in una legge suntuaria. Proibizioni simili se ne raccolgono altrove, molte.

Il Museo di Cluny vanta la celebre Raccolta Jacquemart di scarpe (2). Si rechino ivi coloro che amano informarsi sulla varietà in questo necessario strumento di eleganza e di supplizio; nè l'arte attese la ricercatezza nelle scarpe propriamente dette o negli stivaletti, a presentarsi; così certi zoccoli veneziani egregiamente lavorati, allo stesso Museo di Cluny, sono creati a stupir chi scorge suprema eleganza negli stivaletti moderni da teatro o da ballo (3). Lo

(1) Fanfani, *Ricordi di una giostra*, Firenze, 1864, p. 18.
(2) Vol. III, p. 553-54. Il Milanesi contestò l'affermazione vasariana, ma trattandosi d'un parente sembra inverosimile che il biografo aretino abbia errato.

(1) Op. cit., p. 853.
(2) Una raccolta di scarpe la veda in Bosc, *Dictionnaire de l'Art* voce *Chaussure*.
(3) Pubblicati dal Molmenti, *La Storia di Venezia*, ecc. vol. I, p. 424-25.

studioso non oblii la Raccolta vecelliana di *Habiti*: scarpe a becco, a punta, quadre, tacchi alti, bassi, suole lignee tanto alte quanto non si può immaginare e il sopra ricamato, infioccato, lavorato a giorno colorito. Il Vecellio (1) sulla calzatura delle donne nobili genovesi osserva « i zoccoli o pianelle non sono molti alti » e il suo disegno mostra uno zoccolo altissimo. Più eleganti sono le calzature delle « donzelle contadine ed artigiane di Parma » le quali « usano (il Vecellio pubblicò la sua Raccolta nel 1590) « pianelle basse di colori diversi ma per la maggior « parte bianche ». Una calzatura ricercata è quella da « huomo nobile » fiorentino, a giorno; e lo scarpino infioccato del « gentil huomo moderno napoletano », leggiadro, si confà alle calze di seta i cui capi « sono ornati o di trine ovvero di bottoncini che « pendono gratiosamente ». Ma bisogna distinguere persone da persone; e lo scarpino di Caterina de Medici regina di Francia († 1589 [fig. 178]) non poteva identificarsi con quello d'una donna qualsiasi (1). In Italia si visiti il Museo Civico di Venezia.

(1) Op. cit

(1) *Intorno alla acconciatura del capo e calzatura delle donne veneziane* (sec. XV e XVI). Venezia, 1884.

Fig. 178. — Calzatura a becco (fine del XV secolo) e stivaletto di Caterina dei Medici.

DAL·BAROCCO·AD
OGGI

Fig. 179. — *Venezia*: Graticola nel Museo Civico.

Arte Barocca e Roccoccò nell'Industria

Fig. 180.
Brescia: Motivo sul parapetto d'una Cappella nella chiesa di S. Francesco.

§ 1

Osservazioni generali (1).

Il Barocco (fine del XVI secolo e secolo XVII) ed

---

(1) *Promptuarium Artis argentariæ ex quo, centum ex quisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisis tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissima ideae ad cujuscumque generis vasa argentea, ac aurea iuvenienda, ac conficienda. Opus non modo artis tyronibus, verum etiam provectis magistris sane perutile invenit, ac delineavit Joannes Giardini ac in duas partes distribuit... Romae Anno MDCCL. — Parte I.* Lampade. Molti calici. Trofei d'armi romane Reliquari. Paci. Sarcofagi di Santi. Pilette d'acqua santa. Cornici da imagini sacre. Turiboli. Molti candelabri. — *Parte II.* Trionfi da tavola. Profumiere. Candelabri d'uso civile, Orologi, Vasi di molte forme. Servizi da caffè, Fruttiere, Specchi, Specchiere, Maniglie di campanelli. Tutto ciò è inciso in rame con una certa vivacità rattenuta un poco dal fare dell'incisione classica a tratti incrociati e regolari; e il gusto dei modelli non ha il tenue incanto della grazia che vantano per solito, i modelli francesi; così molti oggetti sembrano destinati al legno piucchè all'argento. Il Pillement (Giovanni), pittore e incisore francese (1719 ✝ 1808) trattò molto i soggetti chinesi; le sue Raccolte sono varie; una inglese, del 1755, s'intitola: *A New Book of Chinese ornaments invented et engraved by Pillement*, Londra, 1755. Un'altra francese s'intitola *Recueil de differens Panneaux chinois*, Parigi, senza data; un'altra pubblicata a Londra ha il titolo *Recueil de fleurs chinoises et autres propres à plusieurs usages*, ecc., Londra 1760. E il P. raccolse fontane barocche, tende chinesi a sussidio del chinesismo di moda dappertutto, specialmente nella pittura dei mobili. Johnson, *One Hundred and Fifty New Desings by Thos. Johnson, Carver*. ecc., Londra, 1761. Raccolta di camini, cornici, specchi, consolle, candelabri roccocò: un poco esuberante. *Description des Arts et Métiers faite et approuvée par Messieurs de l'Académie royale des sciences, avec figures en taille douce*, Parigi, 1761. *L'art du Menuisier, du Menuisier carrossier, du Menuisier en meubles, du Menuisier ébéniste, du Treillayeur ou menuiserie des jardins, l'art du Facteur d'orgue et du Brodeur, Encyclopédie* (Diderot et D'Alambert) *Recueil de planches sur les sciences et les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication* Parigi, 1762, I vol., *Architecture*, IV vol., *Ebénisterie et Marquetérie*; V vol., *Marbrérie;* VII vol., *Menuiserie;* VIII vol.. *Orfévrerie;* IX vol., *Potier d'etain, Sellier, Carossier, Serrurerie.* Gli stili ivi s'intrecciano dal Luigi XV al XVI, *Bibliothèque nationale*: *Mémoires manuscrites des ouvrages d'ébénisterie et des ouvrages eu bronze* (1786). Schumann, *Barok und Rococo*, Lipsia, 1805. Zahn, *Barok u. Rococo* in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, 1873. Guilmard, *La Connaissance des stiles de l'Ornamentation,* Parigi. Dello stesso giova consultare per gli studi attuali *Les Maitres ornemanistes: dessinateurs, peintres, architectès. sculpteurs et graveurs*, Parigi, 1880, ove, in ordine bibliografico, si dànno molte notizie su opere d'architettura e d'arte decorativa create da Maestri antichi. Utilissimo allo studio del Barocco e del Roccoccò. De Goncourt, *L'Art du XVIII siècle*, 3 vol., Parigi, 1881-82. Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*, 3 vol.. Milano, 1882, trad. ital. Libro ben fatto tanto più considerato nell'epoca in cui fu scritto. Consulti la recente riedizione. Vari autori: *Les Arts du bois, des tissus et du papier*, Parigi, 1883. Riproduzione dei principali oggetti d'arte esposti alla VII Esposizione dell'*Union Centrale des Arts Decoratifs*, nel 1882. Molte illustrazioni specialmente di mobili dei Luigi, anche dell'Impero. I mobili primeggiano. Gurlitt, *Das Barock und Rococo-Ornament Deutschlands*, Berlino, 1885. Tavole grandi di cose architettonico-decorative, con legni, bronzi, ecc. Kumsch, *Ornamente d. 17 Jahr. Barock*, Lipsia, 1886. Dello stesso, *Ornamente d. 18 Jahr., Rococo*, Lipsia, 1886. Habermann, *Rococo: Auswahl Ornamentaler Motive,* Lipsia, 1887; serie I alla quale segue la serie II su i mobili *(Rococò Möbel)* e la III (*Rococo Ornamente*) ordina dal H. e dal Meister. Lacroix, *L'Industrie et l'Art decoratifs aux deux derniers siècles* (Estratto dall'op. del L.), Parigi, 1887. Lavoro scadente. Gurlitt, *Geschichte des Barock-stiles in Italien.* Stoccarda, 1887. Dello stesso. *Geschichte des Barock-Stiles des Rococo und des Klassicismus* in *Belgien, Holland, Frankreich, England,* Stoccarda, 1888. Neumann, *Das Ornament in Barock*, Berlino, 1888. Pape, *Ornamentale Details in Barock Stile*, Lipsia. 1888. Wolfin, *Renaissance und Barock*, Monaco, 1888. Zeyer. *Barock und Rococo Sammlung architekton. Motiv.* Vienna, 1892. Monreau, *La Societè Venitienne au XVIII siècle* in *Art*, 1893, pag. 221 e seg. Jessen, *Italienische Barock-und Rokokodecken*, Berlino, 1893. Per gli artefici barocchi, bronzisti, ebanisti, intarsiatori, arazzieri del Piemonte, v. Claretta, *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti*, Torino. 1893. La *Vita italiana nel Secento*, Milano, 1895: varie conferenze pubblicate in volume, tenute a Firenze nel 1894. De Nolhac, *La Décoration de Versailles au XVIII siècle* in *Gazette des Beaux Art*, 1896; dello stesso veda *Louis XV et Madame de Pompadour*, Parigi, 1904. Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Lipsia, 1897. E. Verga, *Le leggi suntuarie dell'Industria in Milano* (1565-1750) in *Arch. st. lomb.*, 31 marzo 1900. La *Napoli Nobilissima* dà molte notizie su artisti che fiorirono in Napoli tra il finire del XVII sec. e il cominciare del XVIII sec. 1902, p. 79 e seg. Melani, *Dal Roccoccò all'Impero* in *Art. ital. dec.*, n. 12 del 1905 e 4 del 1906; con molte illustrazioni. Veze, *La Galanterie parisienne au XVIII siècle*, Parigi, 1905. Dayot, *De la Règence à la Révolution: la vie française au XVIII siècle*, Parigi, 1907. Rigillo, *Il Seicento e i pregiudizi del Seicentismo*, Cagliari, 1907. Studio generale. *Le Chateau de Versailles*, *Architecture et Décoration*, Parigi, 1908. Superba pubblicazione di tavole; assiemi e particolari. Senza nome d'Autore. Ohmann, *Stile Barocco, raccolta di modelli in soffitti, mobili, cancelli, vasi*, ecc. Sfogliare le varie Raccolte del Decker (Paolo) eminente architetto di Norimberga (1677 ✝ 1173); esse contengono un tesoro di imaginazione anche in fatto di mobili, tessuti, ricami, perfino in fatto di scatole, oggetto tanto ricercato durante il Barocco e il Roccoccò. Lo stesso dicasi sopra le Raccolte dello Schubler (Gian Giacomo), matematico architetto, pittore e scultore di Norimberga (✝ 1741) dove si trovano oggetti d'arte decorativa in ogni genere Una Raccolta pubblicata a Ausburgo contiene centocinquanta tavole divise in cinque parti. Fra i libri da consultare v. anche La Joue (J. de) architetto e pittore (1687 ✝ 1761), autore di raccolte d'architettura, decorazione e arte decorativa, e in special guisa si consulti il Viriclix, *Divers sujets de chasse pour tabatières utils à différents artistes, dessiné par V.* Parigi (senza data). *Meubles ornés de bronzes, Bronzes, Orfèvrerie, Objets d'Art des XVII e XVIII siecles, styles Louis XIV, Louis XV, Premier Empire tirés des Collections célèbres.* A. Guerinot, ed. Parigi; senza nome d'Autore e senza data. Molti bei mobili appartenenti al Palazzo di Versailles, al Grande e Piccolo Trianon, a Parigi al Museo Carnavalet, all'Hotel

il Roccoccò (gran parte del secolo XVIII) si riammisero alla vita *Laus Deo!* (1).

Ozioso sarebbe ridire che ogni opposizione si spuntò di fronte alle ragioni storiche e artistiche che sollecitarono tale resultato, il quale da ogni spirito veggente si valuta con gioia; ed io vorrei esaltarlo quasi trionfo personale. Se restassero però delle ragnatele in qualche luogo o si vedesse un po' di polvere in qualche punto, la mia granata sarebbe pronta oggi come fu sempre (2).

Un particolare proprio al Barocco e al Roccoccò, consiste nella riunione sapiente d'ogni ramo dell'arte: l'architettura, la scultura, l'ornamento non conoscono dissidi nella nostra epoca, e si studiano di vivere in intensa armonia, associandosi, fondendosi, in un ordine di bellezze che viepiù attesta la fratellanza delle arti. Sembra che l'ornato faccia da paciere tra le figure ondulate e le linee architettoniche, le quali non sono vogliose sempre di abbandonare la squadra perfetta. È confortante, in tal caso, il concorso delle cartelle e delle volùte, dei manti e dei drappeggi, quest'ultimi soprattutto, onde i nostri Maestri si seppero valere, guardando l'eroe del Barocco che fu Gian Lorenzo Bernini (1599 † 1680) napoletano.

Cotal fatto, se altri non ne esistessero, proverebbe il profondo intuito degli artisti barocchi e roccoccò e il lucido loro pensiero sull'arte che, specialmente nel riguardo che indico, sembra assumere nel sei e settecento un arduo còmpito educativo.

Quest'arte forma un complesso di bellezza profana che stupisce la società laica dei due secoli pavoneggiantisi nella immoderazione, ricca di luce e di stravaganze, di bassezze e di vittorie, dominata dalla donna vigile e graziosa, astuta e ignobile, affascinatrice sempre nella sua femminilità raffinata, sdolcinata, tripudiante in belletti, ciprie, profumi, biancori lattei sul viso e sul seno arditamente scoperto. Così la società laica dei due secoli imprime un imponente movimento a tutto; e l'arte nell'industria durante il Sei e Settecento entra dovunque è fremito di vita, la vita che raddoppia bisogni e vanità.

Prima di scrivere questa parte della mia opera, rividi un cumulo di oggetti; ed ora colla penna in mano sento agitarmi al ricordo che in tempi vicini a noi, e da uomini che ancor siedono in cattedra, la nostra arte e si considerò vaneggiamento di spiriti corrotti. Che diversità! io mi dolgo invece di con-

---

Lauzun, alla Biblioteca dell'Arsenale, al Palazzo di Compiègne, al Palazzo di Fontainebleau, al Palazzo dell'Eliseo. Interessante. Veda inoltre Bowles, *New Book of Ornaments proper for Gravers, Jwellers, Carvers et most sort of Artificiers, printed for et sold by Th.:* Bowles (1712 circa) copie da diversi Maestri francesi. E veda il De Campeaux, *Portefeuille des Arts Dècoratifs publiè per le Patronage de l'Union des Arts Decoratifs.* Contiene di tutte un po' e molti oggetti del Sei e Settecento. Consulti, se vuole, Menard, *Le style Louis XIV, Le style Louis XV* e *Le style Louis XVI*, volumetti non molto vecchi, di piccola mole e di volgarizzamento; Bonaffé, *Dictionnaire des Amateurs français au XVIIIs ièclé,* Parigi, senza data non vecchio. E veda il Salembier (fior. nella seconda parte del sec. XVIII) cioè la sua bella Raccolta di modelli Luigi XVI, vasi, scatole, pendole, candelieri, bracciali, fregi, pannelli, trofei incisi, col *Recueil des Oeuvres de Richard dè Lalonde dessinateur et dècorateur* (*Époque Louis XVI*) *contenant ses ouvrages d'orfèvrerie, dè bijouterie et de serrurerie ses cahiérs d'ameublement, des meubles et d'ébénisterie,* Parigi non vecchia edizione di facsimili senza testo. Aggiungo gli annuari dello Studio: *The Studis Jear-Book of Decorative Art, a guide to the Artistic Construction, Decoration and Furnishing of the house.* Belle pubblicazioni riccamente illustrate che riguardano l'arte decorativa di vari paesi. Contengono anche tavole in colori. Guarini, *Catalogue international des principales publications pèriodiques du monde.* Vi sono inventariati 4.063 riviste e giornali distribuiti in paesi e specialità. Molti oggetti d'arte barocca e roccoccò in Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement* cit.; alcuni in colori o in tavole in bianco e nero. Mobili ed oggetti d'arte d'ogni specie, epoca dei Luigi empiono i Cataloghi di vendita all'Hôtel Drouot a Parigi. Consulti questi Cataloghi e poi il Bertarelli cioè il *Libro e la Stampa*, Milano a. 1.° pag. 12 e seg. sotto il titolo « I gridi di piazza ed i mestieri ambulanti italiani dal secolo XVI al XX ». Dà una serie di note sopra la bibliografia iconografica italiana, soprattutto del secolo XVII, illustrando queste note con alcune incisioni. Trattasi d'un considerevole contributo allo studio sui costumi in varie regioni della Penisola. Può esser guardato inoltre il Lacroix (Bibliophile Jacob), *Le Dix-septième siècle e le Dix-huitième siècle,* Parigi senza data; mediocre. Il Morsolin pubblicò un buon lavoro sul Seicento ma d'indole esclusivamente letteraria. Nè potrebbe obliarsi il Réquégnot, *Vieilles décorations depuis l'époque de la Renaissance jusqu'à Louis XVI,* 140 tavole. Certe opere speciali sullo stile dei Luigi indicai ove parlo di questi stili nelle pagine vicine. Infine molte cose barocche e roccoccò nell'*Art pour Tous* cit. e in Hirth *Der Formenschatz* cit. pure. Veda in ogni caso il Catalogo 341 del Hiersemann di Lipsia *Kunstgewerbe.* In Germania si interessarono molto al Barocco in questi ultimi tempi e l'Italia fu scelta come campo di esplorazione. Recentemente si iniziò a Lipsia una serie di volumi sulle ville italiane barocche: *Die Renaissance und Barockvilla in Italien,* ove si tratta la decorazione ma piuttosto fissa che mobile.

(1) Roccoccò da roccioso, sassoso, quindi ondulato stile *roccaille* o *roccailleux* Barocco o Roccoccò.

(2) Si qualche ragnatela si vede qua e là. Ricordo il referendum di Corrado Ricci per distruggere le pitture settecentesche di S. Vitale a Ravenna. Eravamo nell'anno di grazia 1900. Il R. ebbe cura di rivolgersi a chi sapeva favorevole alla sua idea o a coloro che in ogni questione vanno dalla parte dove il vento tira meglio. Le risposte sono di letterati e storici d'arte; e gli artisti propriamente detti rappresentano nel referendum una minoranza sconfortante. Debbo dichiarare ch'io non fui interrogato: il R. poteva prevedere la mia risposta sfavorevole (le pitture erano briose e sapienti) e non credo che egli non mi interrogasse per disistima, se si indirizzò persino a giovani iniziati appena a' nostri studi, e a uomini maturi incapaci a trattare di stili. Uno, tra gli interrogati, favorevoli alla distruzione, stimava il S. Vitale del secolo XII e XIII (!) come, dichiarò, domandato a una Autorità ufficiale del nostro felicissimo Paese. Ed egli fece parte alla Commissione Centrale delle B. A. Certamente se le pitture invece che settecentesche fossero state del Cinquecento, allora nè il referendum sarebbe stato ideato nè la distruzione avvenuta. Similmente a Milano nel 1907 si abbattè una cappella barocca di Francesco M. Richini (1583 † 1658). S. Giovanni alle case rotte nel centro della città, sulla piazza della Scala, architettata vigorosamente all'interno, affrescata con vivace pennello a far posto alla continuazione d'un Palazzo elefantesco ad uso di Banca all'esterno, ideato da Luca Beltrami; una delle solite opere senza carattere, timida, squilibrata emanazione dell'eclettismo non ancora spento negli spiriti tardi plauditi dal pubblico che non s'intende d'arte e dice quello che legge sui giornali i quali possono parlare in buona fede o essere interessati a creare e sostenere riputazioni o a gonfiarle. Tutto ciò a dire che a quando a quando il Roccoccò e il Barocco spaventano ancora, e la pratica talora offende la teoria. Anche a Milano se la Cappella barocca di S. Giovanni classica, anzichè barocca, forse sarebbe ancora su se l'egoismo o la vanità personale non avessero vinto perfino l'amore alla classicità.

sacrare molto meno pagine a quest'arte, di quante essa si meriti; e mi dolgo invece di non sussidiare con conveniente signorilità di disegni questo punto affascinante del mio studio e di tòrre dalle mie pagine, obbligatovi dall'economia di quest'opera una quantità di piccole cose da me preparate onde il secolo XVII e XVIII si circondò. Chè le piccole e minute cose caratterizzano superlativamente la società dei Luigi e gli stili chè da questi si chiamano in omaggio alla Francia, culla e generatrice feconda delle attuali bellezze. Questa società possedette il genio delle minuterie: nè mi riferisco solo ai gioielli di cui essa fu prodiga, mi volgo ad altri piccoli oggetti che non toccano l'osservatore superficiale, al cumulo delle argenterie, dei tenui lavori di ceramica, porcellana, smalto, cesello, scatole, scatolette, bomboniere, tabacchiere, pomi di mazza, bottoni aurati smaltati. Ed ecco al corredo signorile le infinite minuterie da tavola e da toelette i vasi bizzarramente sagomati, i vassoi ondeggianti e scannellati, le caffettiere, le zuccheriere e le teiere, le zuppiere, i surtouts da tavola, i pettini, le spazzole, le boccette da profumi, i catini, tesoro di vaga e frivola arte decorativa, che circonda la nostra società smaniosa di godère.

I lussi crescevano, se si può dire, crescevano sempre; e Venezia, sacra al fasto, ne diè nuovo sorprendente saggio signoreggiando il doge Marino Grimani, cioè in occasione dell'ingresso nel Palazzo Ducale della dogaressa, moglie al Grimani, avvenuto il 4 maggio 1597. Le storie rigurgitano di particolari su questa solennità, sull'incoronazione della dogaressa. Erano passati quaranta anni che cotal festa non si celebrava a Venezia, l'ultima dogaressa incoronata era stata di Zilia Friuli e le feste al suo ingresso parvero superiori ad ogni immaginazione; pure le feste della Grimani, da ragazza Morosini, sarebbero state più brillanti. I maggiorenti si erano riuniti nel Palazzo Grimani a S. Luca, dove la dogaressa sontuosamente vestita ricevette gli auguri di Venezia, splendida in vesti dorate in gemme variopinte, e il Bucintoro pavesato di drappi entrava, naturalmente, soggetto precipuo alla festa, nel corteo di barche e di peote cariche di intagli in delfini e tritoni, e il Bucintoro accoglieva la dogaressa fra le musiche e i tamburi e le campane, fra i trombettieri e gli scudieri del doge, e le gentildonne coi gentiluomini vi entravano esultanti a tanto fragore, a tanta sontuosità. Le feste durarono tre giorni con banchetti, balli, regate, rappresentazioni sceniche; il terzo giorno alla dogaressa fu offerta la Rosa d'oro, dono del papa Clemente VIII, gioiello degno della festa e del luogo in cui fu presentato; la basilica di S. Marco. Il secolo del Tiziano, del Tintoretto e di Paolo Veronese non poteva quindi morir meglio in quella Venezia entro cui serpeggiava la dissoluzione delle male avventure e delle passioni sessuali (1).

Le grandi chiamavano al lusso le piccole città: un Inventario pubblicato, non è tanto, d'una casa patrizia pistoiese, la Bracciolini, indica la pompa che sfoggiavasi nel XVII secolo persino in una città di provincia come Pistoia (2).

E le altre città grandi Milano (3), Genova, Firenze, Napoli! (4).

L'Italia secentesca e settecentesca intreccia la sua storia artistica alla Francia dei Luigi, la quale restituisce al nostro Paese quello che essa ricevette nel Rinascimento, quasi trascurando quanto essa stessa aveva offerto a noi nell'epoca del Gotico (5). Non che l'Italia abbia chiesto lezioni ogni momento

---

(1) Monnier *Venise au XVIII siècle*, Parigi, 1907.

(2) Chiappelli (L). *L'adornamento d'una casa patrizia pistoiese nel sec. XVII in Bull. st. pistoiese* 1908 p. 57 e seg. Cfr. anche Piccolomini *Inventario del Palazzo Piccolomini a Pienza* (a. 1590) in *Bull. senese di storia patria* XII, 1. e l'*Inventario di tutto quello che si contiene nel canterano fatto fabbricare ingegnosamente in Roma dall'ill. suo Signor Corte Orazio Ferretti perugino* 1669 in *Giornale di erudiz artist*, II 1873.

(3) De Castro *Milano nel Settecento* Milano 1887.

(4) Borzelli *Tre Inventari di abiti, gioielli, tapezzerie ed altre robe della principessa Donna Margherita di Savoia* (a. 1608) in *Rass: storica Napoletana* a. I fasc. III IV-V.

(5) Letteratura vastissima: le seguenti indicazioni si completano con quella della Bibliografia generale e quelle che seguono sovra alcuni singoli soggetti. Dilke, *French Furniture and Decoration*, Londra, 1902. Lady Dilke compose un'opera sui pittori e architetti francesi del secolo XVIII, *French Painters and French Architects of the XVIII th Century*, perciò, con questa sua nuova pubblicazione, completa il quadro dell'arte che fiori in Francia nel Settecento, arte francese per eccellenza. *The Decorative Work of Robert and James Adams*, Londra, 1902. L'opera di Roberto e Giacomo Adam potrebbe considerarsi la continuazione della precedente in quanto quest'opera contiene la riproduzione dei modelli di decorazione e ammobiliamento dei *Works in Architecture* pubblicata nel 1778-1812 dai predetti Autori. B. T. Batsford che pubblicò la presente Raccolta. Circa vent'anni fa diè una serie di tavole estratte dai *Works in Architecture* e alcune di queste vecchie tavole si trovano ripetute nella presente Raccolta la quale si può consultare vantaggiosamente dagli artisti desiosi del novo e da quelli fermi sul vecchio. Gli antichi Autori., Roberto e Giacomo Adam possono studiarsi in qualsivoglia tempo e da qualunque artista. Veda inoltre Müntz e Molinier, *Le Château de Fontainebleau au XVII siècle d'après des Documents inédits*. Contiene (1.ª parte) una descrizione generale di F. nel 1625 di Cassiano del Pozzo minuziosa e interessante. Segue (2.ª parte) una serie di carte sopra F. degli anni 1639-42. E veda *La Décoration des Intérieurs au XVIII siècle, motifs d'architecture, de sculpture et de peinture exécutés sous les epoques Louis XV, Louis XVI et Empire-Choix de Documents inedits, le Faubourg Saint Germain*, Parigi, recente. Tavole d'assieme interessanti. Metmann e Brière, *Le Bois 2.e partie XVII e XVIII siècles*, Parigi, recente. Tavole in fototipia. Anche dei particolari interessanti. E ancora consulti il mio *Manuale d'Arte Decorativa Moderna*, 2.ª ediz il capitolo: *Arte barocca e roccocò*: *Italia e Francia*. Nel 1904 a Bruxelles si tenne una Mostra d'arte francese settecentesca ove si raccolsero, attorno ai quadri e ai mobili, le cose più minute dell'ornamento domestico in una quantità di *bibelots*. E nel 1905 si aperse a Parigi nei due padiglioni di Bagatelle un'esposizione d'arte nel secolo XVIII.

alla Francia ma, per riservàti che si possa essere, deve vedersi che la Francia dei Luigi conseguì una posizione estetica superba, corrispondente a quella che toccò l'Italia classica; da ciò l'attitudine e il diritto a dettar legge. Chè l'arte la storia, la influenza francese s'impone ora a tutt'Europa, e dovunque il settecento spunti, si erge fiera la gloria di Francia e squillano vivaci gli stili francesi. Tali stili divenuti cosmopoliti riempirono i domini dell'arte coll'attività calda, impulsiva degli artisti che l'arte nell'industria accoglie e saluta, rispetta ed esalta da quando il Barocco e il Roccoccò si riammisero alla vita. Attorno questi Luigi si mossero e si agitarono Maestri di ogni grado; e poichè l'arte fu molto adoperata dai sovrani secenteschi e settecenteschi, essa quasi s'inchina alla maestà della reggia, pigliando nome dai sovrani che la videro e in quella si succedettero. Nè il nome restò isolato in Francia; i nomi cogli stili si accolsero neipaesi forestieri, perciò Roma parla di arte Luigi XV come ne parla Parigi.

Lo stile Luigi XIII nacque nei primi dieci o quindici anni del Secento ed avrebbe preso la sua fisonomia definitiva intorno al 1620; fino a quest'epoca il Rinascimento compare qua e là ancora, e la presenza di Pietro P. Rubens in Francia, non si esclude dalla formazione di questo stile freddo, rispetto agli stili dei due altri Luigi non tale accosto agli stili che si chiamano da Francesco I ed Enrico II.

Le forme un po' grevi del Luigi XIII, sembrano poco confacenti al gusto francese: onde anche avanti il regno che dà nome allo stile successivo, anche avanti Luigi XIV, sotto l'influenza del cardinale Richelieu, si annunciava una reazione a capo della quale trovavansi con Carlo Le Brun (1619 † 99) Giovanni Le Pautre (1618 † 82), Giovanni Berain (1638 † 1711), prezioso cooperatore al Le Brun e Giorgio Charmenton (1619 † 74) pittore d'architettura che gode meno fama di quanto non si meriti.

In quest'epoca la Francia ritrovò nella vita tutta se stessa e il re Sole, arbitro sulla sorte dei propri sudditi, sicuro nel suo immenso potere accettato dal popolo il quale ne vedeva l'origine divina e non osava lagnarsi — il re Sole favoriva, intanto, ogni tendenza personale purchè riflettesse il gusto di Francia impersonato da lui davanti a cui perfino i geni giranti intorno alla sua maestà, il Colbert e il Le Brun, impallidivano (1).

(1) Genevay, *Le style Louis XIV*; *Charles Le Brun*, Parigi, 1886

Luigi XIV dunque (1643 † 1715) che scelse il Sole ad emblema, concepì il pomposo disegno di imporsi al mondo in fatto di gusto e attrarre sulla Francia ogni amatore di bellezza: trattasi d'un disegno politico piucchè estetico evidentemente, a mettere in pratica il quale il re scelse un artista imponente, Carlo Le Brun. Questi possedette lo scettro dell'arte a dominare la pittura decorativa come l'ebanisteria artistica, l'arte dei bronzi, come quella degli argenti, degli arazzi, dei ricami che egli riunì in una specie di Università d'arte ai Gobelins, scegliendosi uno stato maggiore che abbaglia.

Se Le Brun direttore all'adobbo dei Palazzi, Castelli, Giardini del principe a Vaux, al Louvre, a Saint-Germain, a Versailles, a l'Hotel Lambert, a Saint Mandè, al Seminario di Saint-Sulpice, a Sceaux, a' Gobelins dominò e sottopose alla sua volontà ebanisti, bronzisti, argentieri, tessitori, ricamatori, così doveva essere.

Sennonchè l'azione del Le Brun generalmente pare tirannica, ma tale impressione collettiva io non raccolgo senza riserve. Non si può ammettere che la falange di Maestri cooperatori al Le Brun, abbia sacrificato tutto al dominio del Maestro, onde si accetta il giudizio più prudente, l'unico logico, cioè che il Le Brun non umiliò coloro che possedevano virtù luminose. Ognuno, rispettato nella sua specialità, era tratto ad ammettere la potenza universale del Le Brun il quale, capo supremo, ordinava, governava, regolava, temperava secondo il soggetto e il momento. Se ciò non fosse avvenuto svanirebbero le consuetudini di grazia e cortesia le quali corsero sempre fra il Maestro e i suoi collaboratori e neanche si ammetterebbe che artisti nobilissimi appartenenti allo Stato Maggiore del Le Brun, si sarebbero a lungo trattenuti da lui se egli fosse stato schernitore dei meriti altrui, livellatore spietato o sopraffattore.

Il re Sole e Carlo Le Brun, s'unificano quindi nel pensiero storico dello stile Luigi XIV, e il Le Brun culmina nel suo tempo circondato da artisti eminenti che la storia raccolse:

Andrea lo Nôstre o lo Nôtre, Gerard van Obstal (1594 † 1668), gli Anguier tre fratelli: Francesco (1604 † 69) Michel Andrea (1612? † 86) Guglielmo (1628 † 1708), Giovanni Warin e un Varin (circa (1605 † 72), Gilles Guérin (1609 † 78), Claudio Ballin (1614 o 15 † 78), Francesco Girardon (1628 † 1715), Filippo Caffieri, (1634 † 94), Sebastiano Le Clerc (1637 † 1714), Giovanni Berain (n. 1630) prezioso collabora-

tore del Le Brun, l'italiano Domenico Cucci (┼ 1679) di cui come dei Caffieri assai parlo più qua, Antono Coysevox (1640 ┼ 1720) scultore elegantissimo, Gherardo Edelinck (n. 1640) incisore squisito, Stefano le Hongre (┼ 1690), Andrea Carlo Boulle (1642 ┼ 1732) ebamista di genio il cui nome si associa a quello del Cucci, Giovanni Jouvenet (1644 ┼ 1717) e Cornelio van Cléve (1645 ┼ 1732).

Lo stile Luigi XIV, un po' gonfio ma immaginoso, sontuoso, affidato alla genialità dei Maestri nominati e a legioni di artisti meno splendidi, pigliò contorni precisi all'epoca del re Sole: questi contorni staccano il nostro stile nitidamente dal successivo, il vero Roccoccò. Chè il Luigi XIV corrisponde al nostro Barocco. Coll'ingegno esuberante dei barocchisti italiani, giganteggiati dal Bernini, il Luigi XIV non ebbe però influenza da noi come, potentissima, la esercitò il Roccoccò, la « rocaille » francese che esprime la Reggenza e il Luigi XV.

Il ramo stilistico Luigi XV (1715-74) spunta dallo stesso albero che produsse il ramo anteriore, del quale ha la stessa origine, va nudrito cogli stessi succhi e, meno gonfio, s'affida alla leggiadria più che alla sontuosità se ciò significa maestà quasi austera.

Lo stile Luigi XV lo stile « rocaille », — detto stile « chicoreè », con aria di amaro rimprovero dai Romantici del XIX secolo — sorride con forme tenui, leggiere, flessuese, le quali mirano ognora ad essere svelte, agili, serpentine inimiche della linea retta e della squadra perfetta.

Questo stile del movimento, questo Roccoccò vanta, pur esso, su ogni campo, legione di Maestri. L'epoca esulta ricordando stuccatori imaginosi, ebanisti, e intagliatori fra i più eleganti che l'arte abbia conosciuto, bronzisti e argentieri felici; ed ancora la Francia, il Paese che corteggiò il re il quale dà nome allo stile, la Francia, di M.me de Pompadour si fe' banditrice ascoltata dello stile Luigi XV con Roberto de Cotte (sec. XVIII) Gille Maria Oppernort (1617 ┼ 1742), Carlo Cressent (1685 ┼ 1768), con Gian Francesco Oeben (viv. nel 1754-61) coi pittori verniciatori Martin, in parte cogli italiani Caffieri, famiglia luminosa di bronzisti, e col valoroso fabbro-ferraio di Nancy Giovanni Lamour (1698 ┼ 1771). Cotali artisti hanno da noi i corrispondenti nel torinese Giusto Aurelio Meissonier (n. 1693 [1]) anche lui come i Caffieri spatriato, in Pietro Piffetti (1700 ┼ 77 [1]) fedele al suo Piemonte, nell'aquilano Giulio Serafini come nel romano Vincenzo Silvestri, fabbri-ferrai che esemplificano l'arte italica splendidamente.

Ogni incanto di passione svaniva tramontando Luigi XV; la vita frivola, estenuata, cercava riposo nell'inizio d'una calma che nell'arte decorativa riaffermava la linea retta, ma il passaggio non potè essere nè fu rapido come il lampo, e la retta che riacquistò il suo impero dopo Luigi XVI, in questo stile si stende più frequentemente che non si dica (2).

Uno scrittore francese lieto che il Roccoccò fosse abbandonato, osserva che « les gens de gôut contri- « buèrent à la Renaissance de l'art grec qui fit le « style Louis XVI » Le persone di gusto? .... Mi si permetta di non citare l'Autore tanto più che egli rappresenta la collettività morta e seppellita.

Lo stile Luigi XVI non apparve subito il giorno in cui questo re sfortunato ascese al trono (1774); ciò sarebbe fuor di ragione, poichè tutto nella vita piglia consistenza a poco a poco; lo stile che chiamasi da Luigi XVI si era ammirato prima del suo re, e se si volesse determinare assolutamente una data questa troverebbe suo luogo verso la metà del XVIII secolo, press'a poco intorno al 1750. Cotal data vede il suo fondamento nel soggiorno di M. de Marigny in Italia, sollecitato da M.me de Pompadour che risolutamente volle M. de Marigny ossia il suo fratello Francesco Abele Poisson marchese di Marigny e di Ménars, capo delle Belle Arti in Francia (3). M. de Marigny doveva epurare il gusto artistico nel Paese del Classicismo e riannodare il filo dell'arte francese alle sorti austere dell'antichità, aspirazione suprema del Luigi XVI, le *style simple, des*

---

(1) Meissonnier, *Oeuvre de Juste Aurèe Meissonnier* raccolta di architetture, decorazioni, oggetti d'arte nello stile Luigi XV, importantissima. Rouyer, *Recueil des oeuvres de J. A. Meissonnier*, Parigi senza data. Tavole facsimilate. Nello stesso formato e nella stessa serie v. le opere di Gille Maria Oppenort. Veda anche in Hirth, *Der Formenschatz* cit.; ivi si trovano un certo numero di composizioni decorative del Meissonnier.

(1) Claretta, *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti*. Contributo alla storia artistica del Piemonte nel secolo XVIII, Torino, 1893. Parla del Pifetti.

(2) Pufor, *Architecture Décoration et Ameublement*, Epoque Louis XVI, Parigi, 1870. Planat. *Le style Louis XVI*, Parigi, 1907. Con 136 tavole. Hessling, *Le Mobilier Louis XVI au Louvre*, 30 tavole in eleotipia. Bel volume. Contiene de' mobili coi loro particolari. Parigi, 1907. *Monographie du Palais de Compiègne* (1.a serie) *Extérieurs et Intèrieurs, Styles Louis XVI 1er Empire*, Parigi senza data ma recente. Serie di belle fototipie. Ma la raccolta con questo titolo deve aver ricevuto il frontispizio presente che non è l'originale. Aggiungasi l'opera dal titolo *Extèrieurs et intèrieurs du XVIII siècle: architecture et dècoration des èdifices les plus remarquables de l'èpoque Louis XVI à Bordeaux*, Parigi, recente. Tavole d'assieme interessanti.

(3) Lemoisne, *Le Marquis de Marigny*, in *Art*. 1905, vol. IV e V, pag. 432.

formes simples, du beau simple. Tale la formula consacrata.

Il Luigi XVI (1774-94) si volge quindi alla freddezza senza abdicare ogni libertà sull'altare neo-classico; stile settecentesco non può tuttavia chiamarsi Roccoccò, e la Classicità che lo impressiona non lo vince poichè il Luigi XV non si estingue totalmente in esso ma gli ultimi suoi guizzi muoiono in questo stile stanchi di libertà, come di servilismo era stanco il popolo francese ribelle al suo re, a Luigi XVI, da cui l'ultimo ramo stilistico settecentesco piglia il nome. Luigi XVI e Maria Antonietta scontarono i delitti che macchiano i loro predecessori, e l'arte che ancora aveva trovato suo nobile rifugio a corte (chè lo stile dell'arte cortigianamente si indica con nome di principe persino dopo il torrente della rivoluzione) volle mantenersi cortigiano. Così lo stile dell'Impero, il Neo-Classico, si nominò da Napoleone, l'uomo dal genio sinistro, padre d'uno stile nel quale possono trovarsi gli elementi Luigi XVI, perchè gli stili si integrano alle forme ataviche evocanti il passato.

Le scoperte di Ercolano e Pompei avevano agitato le coscienze estetiche e gli artisti, sedotti dall'antichità, guardavano il passato ellenistico e latino a comporre le proprie imagini, ma non così da ridursi a schiavitù; l'epoca non era matura. Il Roccocò ripetesi, non poteva estinguersi come povera fiamma sotto un getto d'acqua; e la Classicità di Luigi XVI si ravviva alla spensieratezza « rocailleuse » della Francia settecentesca.

Non vantò ad ogni modo lo stile Luigi XVI nè un capo confrontabile al Le Brun nè una Università d'arte paragonabile ai Gobelins, ma possedette fior di Maestri i quali ne precisano i contorni che oggi si prospettano sul campo della stilistica da cui raccoglierò notizie e modelli.

Sorge radiosa, sull'orizzonte della attuale bellezza la figura di Gio. Eurico Riesener (1735 † 1801) che sotto l'ordine cronologico appartiene allo stile Luigi XV e sotto quello dei suoi lavori principali entra nel Luigi XVI a soleggiarlo con un genere di ebanisteria il quale intona e primeggia lo stile dell'ultimo periodo settecentesco. Era un tedesco di Gladbach vicino a Colonia il Riesener ma giovanissimo, abitando Parigi, entrò nella bottega dell'Oeben al quale successe sposandone la vedova. Egli, stella vivissima, fabbricò una mobilia sobria, inerente allo stile che essa fa pregiare, e gli ornamenti di cui si riveste si accostano alle Classicità in giràli floreati, in piccoli vasi, in tenui finali ed angoli bronzei, in festoncini aurati, in maniglie fogliate le quali esprimono un contenuto ideale classico e glorificano i bronzisti settecenteschi.

Pietro Gouthière (1740 † 1806), principe di questi bronzisti avrebbe servito la bellezza dei mobili rieseneriani: metto incerta la cooperazione del Gouthière all'operosità artistica del Riesener perchè mancano i documenti a provarla, se non è eloquente abbastanza la finezza di quei bronzi che ricordano il Maestro signoreggiante nel suo tempo. Chè le decorazioni bronzee più leggiadre all'epoca di Luigi XVI si assegnano al Gouthière circondato da felici rivali.

Così due figure il Riesener e il Gouthière magnificano lo stile Luigi XVI sopra le opere d'arte nell'industria, e il Louvre possiede magnifici modelli del Riesener come d'altri Maestri che onorano lo stile Luigi XVI: Martino Carlin, Giovanni Jacob, Guglielmo Bennemann, sopratutto il B. e il C. che conosce bene chi visita il Louvre cercando l'ebanisteria.

La sobrietà, la compostezza, qualche volta la frigidezza, di questo stile trae colore, nei mobili, dai bronzi, dalle porcellane, dalle lacche, uso China e Giappone, dai tessuti che cuoprono sedie, canapè, sofà, si stendono sulle pareti o si allargano nei parati dei letti o nelle pieghe delle portiere.

Miracolosa la creazione francese barocca e raccoccò non tanto in quello che rimane alle Chiese, ai Palazzi, alle Ville, ai Musei, alle Raccolte private quanto in ciò che si osserva su Raccolte incisorie di Maestri del pennello e del bulino. La nota di cotali Maestri, pur limitata alla Francia, forma un cumulo di uomini e la somma delle opere una cifra che spaventa: legni, ferri, bronzi, argenti, sculture, pitture, architetture, in consolle, cassettoni, carrozze, portantine, cancelli, chiavi, maniglie, candelieri, candelabri, calamai, scatole, vassoi, zuccheriere, orologi, bomboniere, mascheroni, trofei... vasi e dica il lettore; chè tutto si trova in queste Raccolte le quali scuoprono una esuberanza di vita, un nutrimento intellettuale, una scioltezza di mano superiore a qualsiasi idea (1).

Vien fatto di chiedersi qui, con queste Raccolte in mano, se l'arte vantò mai un'epoca cotanto fe-

(1) Guimard, *Les Maitres Ornemanistes*, Parigi 1880; guida pronta ed efficace. Nella Bibliografia gen. ne esposi la importanza.

conda di artisti pronti quanto quella che ora ci sorprende, fremente nel pensiero, varia nelle forme, bella nella composizione, rapida nel segno (1).

Anche l'Italia ha i suoi incisori d'architettura e d'arte decorativa, ma non copiosi come la Francia nè così abbondanti d'invenzioni (2); nè anche gli altri Stati, i Paesi Bassi, la Germania, l'Inghilterra stanno a pari colla Francia la quale ecclissa tutti coll'impeto dei suoi compositori.

Ora non occorre o meno occorre interrogare le pitture, si possono guardare gli incisori; essi appagano la nostra curiosità e informano largamente sopra ogni oggetto e la sua decorazione.

Scegliendo qua e là ecco Pietro P. Rubens il celebre pittore e architetto di Cologna (1577 † 1640) morto ad Anversa col grande volume in folio: *Pompa Triumphalis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis,* ecc., *in urbem Antverpiam–Arcus, Pegmata, Iconesque a Pet. Paulo Rubenico equite inventas et delineata.* Inciso da Teod. Thulden a Anversa è un volume portentoso. I trionfi delle composizioni rubensiane evocano i famosi trionfi dell' imperatore Massimiliano I di Alberto Dürer (1471 † 1528) e il pensiero sontuoso del nostro Piranesi. Giovambattista Piranesi veneziano (1707 † 78), sapientissimo esumatore di antichità classiche, fu il disegnatore di architettura più pittoresco che sia esistito. Circondato da imitatori non conobbe rivali, sostituì il sogno spesso alla realtà, poichè fu artista imaginoso, impetuoso, creatore, e mantenne il tono del mondo evocato con una tecnica che vola ai più alti effetti scenografici dell'arte.

Altri incisori come Carlo Antonini architetto (fior. nel 1750) composero raccolte di fabbriche e frammenti antichi; essi giovarono all'incremento della antichità ma stettero lungi dal Piranesi.

Certi pittori s'integrano benissimo all'epoca loro e la esprimono meravigliosamente. Tale Giovanni Onorato Fragonard (n. 1732) che fu il pittore più acceso di gaiezza, di gioia e di follia nel suo secolo: sotto la magia dei suoi pennelli, nel quadro ridente dei suoi giardini e dei suoi parchi ove zampillano le fontane e si incontrano gli amanti entro una luce divina, noi assistiamo alla più bella festa del XVIII secolo sospinti al più delizioso ed ideale dei sogni; questi è il Fragonard che « fait jaillir » come scrive il De-Goncourt, « des nudités ondulantes de la toile qu' il frappe et touche au vol ».

L'arte settecentesca si unisce indissolubilmente ad una donna bella ed astuta che esercitò molta influenza sopra l' arte ed il governo di Luigi XV, Giovanna Antonietta Poisson marchesa di Pompadour (1721 † 64) amante del re e moglie ad un subappaltatore di finanza, Lenormant d'Etoiles.

Un libro da scrivere, molto interessante, riguarda il posto che compete a M.me de Pompadour nell'arte francese, osserva giustamente il De Nolhac (1). I documenti non mancano ma bisogna ordinarli, poichè l'opera dei Goncourt citata sovente nulla aggiunge allo studio d'Alberto de la Fizelière inteso a precisare l'influenza dell'amabile ed alacre Marchesa (2); e i Goncourt offersero al pubblico alcune idee storiche

---

(1) Ecco qualche nome: Abramo Bosse di Tours architetto disegnatore e incisore (circa 1605 † 76), autore di vari volumi sull'arte decorativa; Giacomo Stella di Lione pittore (1596 † 1657), autore di quattro libri d'ornamenti; Gio. Le Pautre di Parigi architetto disegnatore e incisore (1618 † 82), autore di una pregevole e ricca Raccolta di cose architettoniche e ornamentali; Carlo Le Brun di Parigi (1619 † 90) che ora si cita ad indicare la incredibile sua operosità e può vedersi in vari volumi di tavole incise; Francesco Chauveau di Parigi pittore e incisore (circa 1620 † 76), autore di vari volumi d' ornamenti, inquadrature e cose diverse; Alesso Loir di Parigi (1640 † 1713) e Niccolò suo fratello, autore di incisioni per oreficeria, ventagli, carrozze, ecc.; Giovanni Marot di Parigi architetto e incisore (1619 † 79), autore d'una Raccolta di vasi e altre opere decorative. Cito ancora fra questi raccoglitori, incisori e inventori francesi, Giovanni Vauquer di Blois, Paolo Androuet Du Cerceau nipote del celebre Giacomo Androuet Du Cerceau (fior. nel 1660 1710), Giovanni Berain disegnatore e incisore (1630 † 1711), da non confondersi con Claudio Berain (viv. nel 1726) e con Giovanni Berain, figlio dell'omonimo testè indicato (1674 † 1726), Giusto Aurelio Meissonier (1693 † 1750) torinese ma appartenente artisticamente alla Francia, Giacomo Gabriello Huquier (1695 † 1772) e il Boucher figlio (Giulio Francesco) il quale, architetto e incisore, parigino (1736 † 81) figlio del pittore Francesco, ebbe viva imaginazione e ideò una quantità di architetture, mobili, ferri, assiemi decorativi di cui deve tener conto colui che studia lo stile Luigi XVI. L'asta della Collezione C. Lelong avvenuta a Parigi nell'Hôtel Drouot (1903) era ricchissima di oggetti Luigi XVI. Nè stancherò il lettore tanto più che egli può informarsi sfogliando i libri opportuni dal *Manuel de l'Amateur d'Estampes* del Joubert père (Parigi, 1821) e del noto *Les Maitres Ornemanistes* del Guimard.

(2) Ecco qualche nome: Angelo Rosis di Firenze disegnatore (1670 † 1742) autore, in Inghilterra, d'un volume d' ornamenti da lui inventati e impressi da Antonio Visentini, Londra, 1753; Antonio M. Zanetti di Venezia, incisore (1680 † 1757) autore d'un volume di ornamenti, Giovambattista Grondoni di Genova (fior. a Bruxelles nel 1715 circa) compositore di molti modelli per uso d'orefici e gioiellieri D. M. Albini disegnatore (s'ignorano le date) compositore di modelli da orefici e gioiellieri; Carlo Bianconi di Bologna, architetto, pittore e incisore (n. 1732) autore di ornamenti; D. M. T. Venezia 1751 inventore di gioielli come un C. L. disegnatore 1757 che raccolse modelli da gioiellieri, Benigno Rossi incisore (1755 † 89) autore di ornamenti, fregi, trofei, ecc. Francesco Bartolozzi di Firenze pittore e incisore (1730 † 1815) autore di vasi, ventagli. Ne cito Gio. Battista Piranesi di Venezia (1720 † 78) il celebre incisore operosissimo e i Bibiena (Ferdinand Galli [1657 † 1745]) e il suo figliuolo pittore e architetto di Parma (Giuseppe Galli [1696 † 1756]) autori di architetture e prospettive generalmente pompose e di decorazioni teatrali, a tutti note che meno convengono ad oggetti d' arte applicata, e il celebre Stefano della Bella (1610 † 64).

---

(1) *Art* 1901, p. 464 e segg.

(2) *Gazette des Beaux Arts*, 1859. L'Autore delle *Mèmoires secrètes* esprimeva un pensiero collettivo quando, scrivendo il 15 aprile 1764 nella forma necrologica, faceva stampare: « Ce soir est morte Madame « la marquise de Pompadour. La protection éclatante dont elle avoit « honoré les lettres, le goût qu'elle avoit pour les arts ne permettent « point de passer sous silence un si triste événements »: Bauchaumont, vol. II, p. 49. Alla Pompadour il Voltaire rivolgeva i versi seguenti:

errate essendo responsabili della larga discussione che quelle idee ricevettero.

Gli architetti e i decoratori lavorarono molto per la celebre regina di cui la somma dei lavori non sbalordisce. Il totale toccherebbe 6.510.363 fr.; secondo uno « stato » o salirebbe a 7.443.723 fr. secondo un altro. Follia? Non bisogna esagerare: M.me de Pompadour costruì sempre su terreni appartenenti al re, e le più belle abitazioni dovevano restare e restarono alla Corona: inoltre a soddisfare certe sue idee si sottomise persino a dei sacrifici perchè Luigi XV era meno generoso di quanto si direbbe, soprattutto quando doveva aprire la cassetta privata. Regolarissima nei conti la elegante marchesa ebbe collaboratore intelligente il fratello, il nominato de Marigny, perciò la marchesa avrebbe dato alla Francia più di quanto parrebbe ragionevole coi mezzi che possedeva.

Peccato che nè Bellevue, nè Crecy siano sopravvissuti alla Rivoluzione! Colle fabbriche andò ivi distrutto l'arredamento il quale conteneva oggetti mobiliari superbamente belli (1).

M.me de Pompadour incitava il re a spendere, ma le somme che faceva collocare nell'arte sono quasi sempre giustificate. I Gobelins e la Savonnerie salutarono il patronato della regina che creò la Manifattura di Sévres a dotare la Francia della sua porcellana « la porcellaine de France »; e tutte le arti dalle più nobili alle più modeste si associano alla vita della nostra regina, artista essa stessa dell'incisione e delle pietre (2). La quale amava gli ebanisti, i cesellatori, gli orefici come gli architetti, gli scultori, i pittori, Verberckt come Bouchardon, i Caffieri come Chardin; onde ogni artista rinomato lavorava per la Marchesa o per il re grazie alle costei sollecitazioni. Il punto più controverso sopra la parte di M.me de Pompadour nell'arte sta sul tipo di bellezza preferito dalla regina e sussidiato dal suo appoggio; ossia questo punto piuttosto che controverso è errato in quanto il pubblico ha la convinzione che M.me de Pompadour preferì lo stile Roccoccò sicuramente errando, e si ciancia di « stile Pompadour » senza una salda ragione. La Marchesa non orientò forse la bellezza nè in un modo nè in un altro, e si volse all'antico, come doveva capitare nel tempo suo destinato all'abbandono della rocaille.

La rocaille aveva compiuto la sua parabola, e la collettività sognava un arte nuova che le scoperte italiche dovevano alimentare: di esse scoperte in Francia il marchese de Marigny erasi fatto laudatore coll'aiuto di C. N. Cochin, le cui *Antiquités d' Herculanum* (1754) impressionarono la regina. M.me de Pompadour non nascondeva dunque il suo trasporto alla « santa antichità », e questo trasporto vien confermato da ciò che essa, quando incideva da stampe su pietre fini, non reggeva alle seduzioni dell'arte antica. Ammiratrice dei due architetti Giacomo A. Gabriel (1698 † 82 « le fils » e Giacomo G. Soufflot (1709 † 80) esecutori dei suoi desideri artistici, tale ammirazione è decisiva: questi due Maestri furono rappresentanti autentici dell'arte che s'inchinava alla antichità. Quindi se la Marchesa esercitò influenze sull'arte queste influenze favorirono l'evoluzione classica. Nè basta dire che esistono i ritratti del La Tour e del Boucher in cui la Marchesa appare tra mobili roccoccò; bisogna pensare che M.me de Pompadour da giovine visse in mezzo a cosiffatti mobili. Ma se ne guardiamo l'ultimo ritratto, del Drouais, restiamo sorpresi dalla bellezza d'un tavolino da lavoro con ghirlande bronzee di gusto antico, e teste di ariete, un puro modello nello stile Luigi XVI. Tali sono le forme gradite a M.me de Pompadour, le forme che la Marchesa favorì negli oggetti d'arte e nell'architettura (1). Così non si erra ad affermare che lo stile

Ainsi donc vous reunissez
Tous les arts, tous les goûts, tous les talents de plaire
Pompadour, vous embellissez
La cour, le Parnasse et Cythère.
Charme de tous les coeurs, trésor d'un seul mortel
Qu'un sort si beau soit eternel.

(1) Importante l'Inventario degli oggetti appartenuti a Madame de Pompadour, scritto dopo la sua morte, per desiderio dell' esecutore testamentario, il maresciallo principe de Soubise e del suo fratello, il marchese di Marigny che Madame de Pompadour elesse suo erede universale. L'esemplare di cui nell'*Art* 1903, p. 393 e seg. acquistato a Londra dal mio amico Paolo Leroi († 1907) debitamente sunteggiato, constituisce un materiale pregevole sopra la Marchesa, sull'arredamento dei luoghi che essa abitò, sullo stato dei suoi beni e sur una quantità di minuti particolari Esso Inventario constituisce il documento più curioso, a commentare il testamento di Madame de Pompadour, più volte edito. L'Inventario predetto è molto più interessante del Catalogo per la vendita delle cose artistiche di Madame de Pompadour, pubblicato nel 1766 dagli Hérrissant impressori del re. *Catalogue des Tableaux originaux des differents maitres, Miniatures, Dessins... de feue Madame la Marquise De Pompadour*. Sopra gli oggetti mobiliari della Marchesa, oltre al Catalogo incompleto della vendita, cfr.: quello della vendita di suo fratello soprattutto il *Livre Journal* di Lazare Duvaux, suo principale mercante di curiosità.

(2) Il Voltaire scriveva nella dedica al *Tancredi*, non senza un accento di antipatica cortigianeria « Continuez Madame, à favoriser tous « les beaux-arts: ils sont la gloire d'une nation; ils sont chérs aux « belles âmes; ils n'y a que les esprits durs et insipides qui les dédai- « gnent; vous en avez coultivés plusieures avec succés, et il n'en est « aucun sur lequel vous n'ayez des lumiéres ». No, la Marchesa sente profondo il culto delle arti ma non possedè talento artistico. Non aveva tempo di studiare e applicarsi serenamente al lavoro dell'arte, e, volta all'incisione, il buono che contengono le sue incisioni appartiene al Boucher.

(1) Il Drouais dipinse varie volte anche la contessa Dubarry la quale aveva simpatie speciali alla pittura a fior di tela, fusa con grazia, allo stile di questo Maestro che evoca Boucher, Natoire, Vanloo.

Luigi XVI, precedette la fine del regno di Luigi XV e a dichiarare che la morte di M.me de Pompadour precedette poco, ma precedette, lo stile simpatizzante coll'antico. La Marchesa assistè quindi al tramonto dello stile Luigi XV e, se non potè vedere, intravide il gusto successivo (1).

Il posto nel Barocco occupato dal nostro Paese è più ampio, indipendente e integrato alla vita nazionale del posto nel Roccoccò; e certe città, come Roma e Napoli, posseggono tanto Barocco da farne una storia copiosa e interessante. E di Roma barocca (2) si sa e si scrive come di Napoli, ove il nostro stile si allargò libero in una moltitudine di edifici e cose primeggiate dalla celebre Certosa di S. Martino, ora Museo di cotal nome.

Ridotta quale oggi si vede dagli architetti Gio. Antonio Dosio, G. Iacopo Conforto (fior nel 1590) e da Cosimo Fanzaga, a parte le sontuose opere di pittura scultura e commesso marmoreo, essa potrebbe proclamarsi il Museo senza eguali dell'arte secentista (3).

Quanto al Roccoccò più si guarda e più appare curioso. Esso fu creato dalla Francia o la Francia per meglio dire, contribuì a crearlo sospingendolo vittoriosamente nelle nostre sale; noi poi una parte lo cedemmo all'Austria. Invano, durante molto tempo gli Italiani si mostrarono noncuranti dell'importanza che ha il Settecento artitico, e fu errore ed ingenerosità: la quale, tuttavia, scuopre una tendenza d'arte generale che condusse perfino la Francia a interessarsi con meno ardore di questo suo figlio legittimo. Nè io vo' ricordare che il Barocco e il Roccoccò furono gli ultimi stili ad essere ammessi nella grande orchestra eclettica, la quale lungamente afflisse i nostri orecchi. anelanti a bellezze nuove. Vo' informare invece che l'Italia vanta Maestri ed opere insigni proprie; e se pur l'Italia settecentesca fu assorbita dalla letteratura e dal teatro e il Cozzi, il Goldoni, il Metastasio da un lato, il Marcello, il Pergolese, il Cimarosa dall'altro, la allontanarono dalle plastiche bellezze; — l'Italia a Torino, a Venezia, a Milano, a Napoli, a Roma, a Genova, possiede splendori in architettura, scultura, pittura, e addobbo che la Francia del Roccoccò potrebbe invidiarle. Intiere città, come Torino, pigliarono loro forme e s'arricchirono di bellezze nel Settecento, producendo artisti pregevoli o accogliendone valenti nel pensiero di ricavare da costoro alte vaghezze. Tale Claudio Beaumont di famiglia francese nato a Torino (1694 † 1776) altissimo Maestro nel XVIII secolo, Vittorio Rapous o Raposo, (fioriva nel 1750) e Carlo Andrea Vanloo (1705 † 65), a non citare ancora l'Iuvarra, il Guarini, il Gallo (1672 † 1750) i quali, pitturando o architettando, mostrarono che l'Italia vantava, all'epoca in cui la sorgente estetica pareva essersi spostata geograficamente, dei Maestri che fanno onore all'arte non pure nazionale ma mondiale. Torino occupò insomma nel secolo del Roccoccò, una legione d'artisti; e, per es., la decorazione settecentesca ha tale propaggini a Torino e nei castelli di Stupigini, di Rivoli, della Venaria Reale che ivi la voce resta quasi ammutolita. Sembra quivi ridestarsi la gloriosa epoca piemontese, in cui il Gotico nelle architetture dei Castelli valdostani o canavesani, in case private — geniali creazioni onde il Piemonte può inorgoglirsi sopra tutte le ragioni italiche — in lavori lignei e argentei a Staffarda, Aosta, Susa, Asti, Bardonecchia, essendosi adagiato signorilmente, fa ancora esultare gli spiriti cercatori di bellezza. Il Piemonte, provincia di confine che associò la sua storia alla storia di Francia ripeterebbe il fenomeno della Francia artistica la quale visse all'arte, soprattutto nell'epoca del Gotico e nell'epoca del Roccoccò. Lo stesso fatto glorifica il Piemonte che più d'ogni altra regione nostra, dà l'indice della bellezza settecentesca in Italia. La quale si slargò, superba, in questa ragione e per la vicinanza alla Francia che come aveva dato ivi molti artisti nel XV secolo così gliene offeriva nel XVIII secolo, e perchè il Piemonte non potè raccogliere, sul terreno del Rinascimento, quei fiori che la Toscana, il Lazio, il Veneto adunarono in somma copia. Quindi la nostra regione, quasi a motivo di questo ottenne, nell'epoca del Roccoccò, quello che non aveva ricevuto durante gli entusiasmi italo-francesi alla Classicità.

Osservai che l'Italia occupa un posto curioso nello stile Roccoccò e cedette in parte all'Austria questo

(1) *Art* (agosto 1903) pubblica l'Inventario degli oggetti posseduti da Madame de Pompadour il cui originale fu acquistato a una vendita — fu scritto — a Londra da Paolo Leroi: quest'Inventario dà alcune informazioni curiose sui quadri, i disegni e sulle stampe possedute dalla « Marquise » alla sua morte. Esso sale a una cifra rispettabile. Sui quadri emergono nei lavori importanti, i Boucher e i Vanloo, ma si trovano altresì dei Coypel, dei Greuze. Il Catalogo della galleria di Madame de Pompadour ordinato dal pittore Pietro Remy, non consta meno di 32 pagine: la biblioteca conteneva 3545 numeri, cioè 5000 vol. circa superbamente legati; le sue porcellane antiche si stimarono 150.000 lire, le sue vecchie lacche 111.945 lire, le sue scatolette in oro e piccoli oggetti si valutarono press'a poco 500.000 lire (*Histoire des plus célèbres Amateurs français*, vol. I, p. 164).

(2) Nell'anno 1905 l'*Arte ital. dec.* riprodusse varie sale secentesche e settecentesche in Palazzi di Roma.

(3) Tufari, *Storia della Certosa di S. Martino*, Napoli, 1854. Spinazzola, *L'Arte e il Seicento in Napoli*, Napoli, 1905. Tenue studio.

posto creato dalla Francia. Ciò equivale a dire che lo studio sopra il nostro stile non assorge a compiutezza, dove lo storico non interroghi Italia ed Austria. Qui però il Roccoccò deve associarsi al Barocco. Così l'Italia da un lato accetta dall'altro offre lo stesso dono che riceve; ma simile al vecchio, dalle due amanti, di cui una toglieva a questo i peli bianchi, l'altra i neri sì che il vecchio rimase pelato (si ricorda? trattasi di due amanti, una vecchia e una giovane), l'Italia non rimase spoglia di monumenti roccoccò; e quanto dissi corregge chi diversamente pensasse.

L'Italia dunque ricca di Palazzi, Chiese, Oggetti d'arte che il Rinascimento prodigiosamente le dette mercè, soprattutto, le numerosi corti che da quella papale alle ducali di Firenze (1), Mantova, Ferrara, Urbino, Milano, Genova, Venezia, dettavano norme di bellezza tenendo desti artisti e mercanti, — l'Italia come potè dirigere il suo genio artistico preferibilmente alle cose letterarie e teatrali nel Settecento, così potè cedere i propri artisti all'Austria in quest'epoca della storia.

Ma, già, l'Austria deve all'Italia ogni genere d'architettura; e dallo stile vetusto di S. Donato e del Duomo di Zara (lasciato a parte Spalàto) alla cappella di S. Salvatore a Vienna, venezianissima del Cinquecento, alle costruzioni che esaltano il mecenatismo di Ferdinando I, (il Castello imperiale di Vienna, per es.) al Duomo di Salzburg, ai Gesuiti o a S. Carlo Borromeo a Vienna, al S. Niccola e al Salvatore a Praga, alla chiesa conventuale di Herzogenburg, l'Austria s'allarga ad una rete di costruzioni secentesche e settecentesche le quali, lungi da limitarsi al campo sacro, si estendono al profano, in Castelli e Palazzi, eretti da architetti italiani i quali, a gruppi, si condussero nei paesi Austriaci, dopo il Concilio di Trento durato più che non si crederebbe. E chi si muove a conoscere il nome di questi s'imbatte spesso nel nome di Gesuiti che furono i missionari della nostra arte in Austria, sì come, del Gotico furono i Cistercensi in Italia, Austria e Germania. Ed i Gesuiti si condussero nei paesi austriaci fra il plauso delle popolazioni o, almeno, nel forzato compiacimento di esse impaurite dalla atroce guerra al protestantesimo ch'ebbe sua sede la corte austriaca. Le corti si intesero: quelle di Austria e di Roma, di Roma la quale inondò Vienna e Praga dei nostri missionari; e i Gesuiti così imposero il loro stile. Onde l'Italia vanta una signoria sul campo artistico che corrisponde a quella del Rinascimento in Francia, meno nota di questa da cui ramifica il mio soggetto.

Possiede l'Italia dei sontuosi edifici alla nostra arte arredati con pompa ed ingiustamente obliati, Palazzi insigni e maestose Ville, affascinanti nell'ampiezza di parchi che le corredano e imponenti nelle decorazioni fisse e mobili.

Esempio luminoso, la grandiosa Villa fabbricata dai Farnesi a Colorno, presso Parma, il cui architetto, Ferdinando Galli da Bibbiena fu il più valente tra gli artisti della sua celebre famiglia. Tale imponente costruzione del XVIII secolo ricevette cure e bellezze in alta misura, durante un luogo periodo di anni, un trentennio, che occorse ad essa nel pigliar la forma sontuosa e pittoresca che ebbe e il tempo e gli uomini meno rispettarono. Onde la Villa, detta anche « Rocca di Colorno » oggi vive essenzialmente nelle memorie e in una serie d'incisioni che un innominato ci lasciò.

L'interno ricco di pitture e sculture si rivestì con maestà di mobili, bronzi, argenti, tessuti; chè infine si parla d'una reggia verso la quale Casa Fatrnese non lesinò il denaro per toccare magnificenza e gloria da principi; e l'arredamento delle sale ducali acquistò bellezza anche mercè il pittore di corte Giacomo Giovannini bolognese caro al duca Francesco Farnese, e il consiglio e l'opera di una quantità d'artisti i quali, come la Villa caddero nell'oblio. Contuttociò la « Rocca di Colorno » imitazione libera di Versailles, anzi chiamata la Versailles dei Farnesi, vuolsi mettere in vista se non altro a tener presente che una delle nostre belle costruzioni di campagna settecentesche, venne spogliata allo esterno e all'interno.

Peccato dunque che la villa di Colorno siasi così ridotta. Se ciò non fosse l'Italia, oggi, potrebbe mostrare un esempio di più — ed esempio superbo — del come il Settecento italico seppe comprendere la magnificenza negli arredamenti e potrebbe mostrare che a quell'epoca da noi esisteva chi alla bellezza consacrava somme ingentissime.

E la Lombardia ricevette da un architetto romano, o qui giunto da Roma, Giovanni Ruggieri († av. il 1743) gli splendidi edifici settecenteschi, a Milano, il palazzo Cusani a torto dato a un pittor milanese Antonio Maria Ruggieri, e due splendide

(1) Imbert, *La Vita fiorentina del Seicento*, Firenze, 1906.

ville quella viscontèa di Brignano (Bergamo) e quella degli Alari oggi de' Visconti da Saliceto a Cernusco (Monza [1]). Ambo queste ville esemplificano l'arte decorativa settecentesca; e la Villa di Brignano nel 1899 fu sguernita da molte sue decorazioni che furono poste in vendita, e quella di Cernusco stuccata affrescata signorilmente sontuosamente tiepolescamente, è arredata ancora con mobili coevi all'architettura e alla decorazione fissa della villa e con ferri onde si compone ad es., un bizzarro scalone ove il ferro si combina genialmente alla pietra come nello scalone di casa Crivelli a Milano. Presso mobili panciuti, arcuati, intagliati, lumeggiati da borchie di bronzo dorato, la Villa di Cernusco conserva luccicanti candelabri di Venezia e di Boemia, fiorati damaschi sulle sedie e sui divani filettati di oro, oggetti ceramici e bronzei.

Epoca, dicemmo, letteraria e musicale il Settecento, conobbe astri vocali e strumentali, compositori e esecutori inarrivabili. Giovambattista Pergolesi, Pierluigi Palestrina, il grande Benedetto Marcello a Venezia, centro musicale d'Italia, Domenico Cimarosa e, meno noti, Baldasarre Galluppi detto Buranello, Niccola Jommelli con Giuseppe Tartini il gigante del violino e Domenico Scarlatti, pianista incomparabile, affascinarono la società settecentesca la quale coltivava con sincera passione l'arte de' suoni. Onde allato dei professionisti si allargava allora un dilettantismo nobile che fa compiangere il dilettantismo attuale e la volgarità della musica italiana, oggi meglio acclamata dalle platee e dalla claque editoriale che mira agli affari e non alla musica. Tale società di dame col neo sulla guancia e la smisurata parrucca (fig. 181 [2]), dame di spirito, amiche de' begli spiriti; questa società di abati mondani, poeti effemminati, cavalieri gaudenti, damerini loquaci, gustava la musica e, cogli Autori italiani, associava nel culto la dolcezza del Mozart, il languore dell'Haydn la vivacità del Gluck, la fantasia del Haendel; immutabile davanti la bellezza di un mobile, la delicatezza di un gioiello, la carezza di una miniatura, la eleganza di una porcellana, la volubilità di un pizzo, la impressione aurea di un cuoio, la maestà architettonica di una parrucca e il garbo galante di un inchino. È questa la società aborrita che in Italia parla nel nome del Goldoni, del Metastasio e del Cimarosa.

Fig. 181. — Costumi di pettinature del XVIII secolo, da una stampa francese antica.

La nostra arte si caratterizza entro un certo spirito assimmetrico e in un amore sfrenato ai temi ondulati, all'uso delle conchigliette e dell'intaglio che ha qualche accento greve nel Barocco, e nel Roccoccò si assottiglia, si riduce in ciuffi e si contorce come tutto lo stile ornamentale di quest'epoca: (figura 182 e tavola LXXXV).

I fiori stilizzati in bocci e rose come nel Rinascimento, o veri tolti dalla pianta materna le rose soprattutto, s'integrano al XVII e XVIII secolo; e le rose, le bianche margherite e i timidi myosotis, occupano posto considerevole più ancora nel Roccoccò che nel Barocco, innestandosi alle linee ondulate e intrecciandosi alle volute e alle sagome. Si ama-

(1) Dal Re, *Ville di delizia o siano Palagi camperecci nello Stato di Milano*, Milano, 1727. Opera molto interessante: è in due lingue italiana e francese, incompleta e divisa in sei volumi molto illustrati, La Braidense nonchè l'Archivio Storico Municipale ne posseggono un esemplare. Una seconda edizione ne fu impressa nel 1743 divisa in due volumi: rarissima.

(2) La prima imagine di faccia va accompagnata dalle parole: *Nouveau Bonnet à la Draperie avec deux rangs de grosses perles;* la seconda ha il titolo: *Chignon à deux tresses accompagné de 4 boucles de côté à la Chancelière*: questi cappelli e queste pettinature risalgono alla seconda metà del Settecento, esattamente ai primi anni dell'ultimo quarto di questo secolo che in fatto di pettinature monumentali nulla poteva invidiare agli « edifizi del capo » che a Roma, Giovenale satireggiava ai suoi tempi. E le ampie colossali parrucche degli uomini? Esse allargavano fantasticamente le teste circondandole di ricci i quali, alla lontana, possono evocare le barbe serpentine degli Assiri. Queste parrucche monumentali facean corona al viso sbarbato e scendevano oltre la spalla impetuose come acqua di fiume che perdesse il giudizio. Non si nega che queste parrucche non dessero maestà a chi le portava, ma si direbbe che nascondessero troppo il cervello alla luce; comunque i costumi sono come sono, non come vorremmo che e' fossero.

rono talmente i fiori all'epoca che si studia che essi dagli intagli lignei, dai ferri, dai bronzi, dalle ceramiche, dalle porcellane, dai tessuti, dalle pitture su oggetti, scatole, astucci, orologi, catene, tabacchiere, si slargarono sui ceselli metallici e crebbero rigogliosi sui lampadari, sulle lumiere specialmente di porcellana, e sorrisero sui gioielli a giorno briosi nella festa delle gemme le quali accrescono splendore.

Fig. 182 -- Motivi di metalli barocchi e roccoccò.

Talora i fiori si eseguirono isolati in mazzi decorativi con piedi dorati come in esempi simili alla famosa rosa del Palazzo Comunale di Siena, celebre omaggio di Pio II alla Repubblica (1).

Il Luigi XV, stile floreale per eccellenza, accoglie i fiori anzi li raccoglie premurosamente a collocarli fra ciuffi, conchiglie, volùte isolate o in mazzi e festoni; li colloca ovunque non stilizzati, cioè non adattati entro un processo d'arte che si sovrappone alla natura la quale creò i fiori ad addolcire il nostro animo. Nei legni, nei ferri dappertutto avviene così nel nostro come negli altri stili che prendono nome dai Luigi, stili, vedemmo, pomposi leggiadri compassati secondo l'epoca (Tav. LXXXVI).

Le colonne tortili (oh l'amore alle linee ondulate!) prendono il posto volentieri alle colonne dritte; e le colonne tortili, possono essere striate, nel nostro stile sul verso dello spirale, cioè della sagoma di esse colonne; le quali possono ricevere, ancora, e ricevono, vivezza di foglie e fiori lungo il fusto, in rami floreali che abbracciano le colonne e compenetrano la sostanza decorativa.

Sostegno molto usato vivente, il Barocco e il Roccoccò, le cariatidi assumono carattere nuovo e pittoresco; poiche sovente, lungi da essere figure femminili o maschili isolate, sono putti, erme associate a teste animalesche a fiorami; e le cariatidi così si formano con vari e disparati elementi congiunti da pensata forbita maniera. Trattasi di sovrapposizioni ornamentali, quasi a novella prova di ricchezza immaginativa propria agli artisti del nostro tempo.

Nè parlo sui sostegni a candelabro, soprattutto nei mobili settecenteschi, esili e infiorati dal finale leggiadro, un vaso ricco di foglie e rameggiato di fiori.

(1) Li riprodussi nella seconda edizione del mio *Manuale d'Arte Decorativa*, fig. 50.

La mitologia s'allarga negli oggetti d'arte barocchi e roccoccò; così Venere e Amore, Marte e Diana, Apollo e Dafne si dànno ivi convegno coll'inseparabile schiera degli amorini, dei satiri, delle sirene, in scene dicenti pensieri antichi con forme novelle: associati ad ornati o grottesche essi ravvivano ogni luogo e si alternano alle scene figurate, ai paesaggi, alle vedute di città, castelli, alle amabili composizioni di scene familiari. I mobili, i bronzi, gli argenti, le ceramiche ricevono il corredo di tale linguaggio mitologico, lo ricevono perfino gli strumenti musicali, le spinette, i clavicembali, i violini, e il pennello corre veloce abituato a questa pittura che fa pensare al passato. Antitesi curiosa in un'epoca intensamente originale come quella che ora si penetra nei suoi recessi d'arte.

Il Seicento cesellò un' infinità di piccole statue, gruppi, figure, busti, putti, animali: Atlante con Venere, Venere con Amore s'intrecciano a Giove che scaglia i fulmini, a Ercole che uccide i serpenti, a Mercurio che vola, a Fauno che danza, a Diana che caccia. Tuttociò si alterna a busti di filosofi, oratori o imperatori romani, a imagini che glorificano la bellezza, Apolli, Narcisi, Flore, riproduzione di originali antichi o meno antichi dalla Venere dei Medici, al Mercurio del Giambologna, dall'Apollo di Belvedere, alla Venere dormente assegnata al Tacca, al Ratto delle Sabine del Giambologna, al Toro farnese del Museo di Napoli.

Il Settecento continuò la moda non trascurando i soggetti religiosi, specialmente Cristo sulla croce che il bronzo, nell'epoca che si esplora, non riprodusse meno volte dell'avorio e dell'osso. Corredo minuto a tanta maestà s'agita e rumoreggia l'esercito bronzeo di centauri, tritoni, cavalli, capre, cigni, cani, cervi, leoni, elefanti, che empiono i due secoli. Nè qui si accennano le monete e le medaglie, fonte inesausta d'una plastica che sa la intensità della vita.

L'arte settecentesca si accrebbe alle fonti della China e del Giappone perocchè l'amore verso l'Estremo Oriente ad un certo tempo divenne frenesia nella società che studiamo (1). Cotal tributo chinese e giapponese è uno dei lati più bizzarri della nostra epoca; esso serve, in parte anche il periodo successivo, e lo stile dell'Impero non ostacola il passaggio degli oggetti giapponesi e chinesi originali o imitati. La Francia esaltò le lacche e le opere di gusto chinese, e vorrebbesi che esse non salissero ivi nell'uso al di là dal 1610; certo la Francia ne fu propagandista e il cardinale Mazarino, con molti principi, s'interessarono alle «chinoiseries» che i mercanti portavano in Europa. Presso la Francia, l'Olanda ne fu luogo di diffusione e imitazione; e l'Olanda, coi Paesi Bassi, interessa ora la storia per le relazioni intense che la congiunsero alla China e al Giappone, onde non poche opere di gusto orientale hanno avuto origine nella vicina Olanda piuttostochè nella China. E Venezia, in Italia, a motivo dei suoi commerci, potè diffondere e imitare le opere chinesi e giapponesi di cui ancora si conservano molti saggi in Palazzi, Ville, Musei. Esempi vicini: la Villa già Arconati a Castellazzo (Milano) arredata con mobili rispondenti a quelli che ora c'interessano e la Villa Raimondi a Birago (Milano) abbellita con terraglie olandesi chineseggianti. Esempi meno vicini: gli oggetti orientali nel Museo Stibbert regalato testè al Comune di Firenze da Federigo Stibbert e quelli nel Museo Filangeri a Napoli, specialmente le armi.

La imitazione si esercitò molto e persino artisti di buona fama non sdegnarono lo studio e la copia delle cose nate nell'Estremo Oriente. Il Museo di Besançon possiede, legato Paris, nove cartoni di scene chinesi dipinte dal Boucher, destinate all'arredamento d'un quartiere di M^{me} de Pompadour, l'*Udienza dell'Imperatore della China, la Cerimonia d'un matrimonio in China, una Festa chinese, una Danza chinese*, ecc. Quest'insieme attesta, impareggiabile eloquenza, il gusto chinese penetrato nell'arte; e se M^{me} de Pompadour col suo pittore favorito il Boucher si unisce al ciclo di Besançon, vuol dire che il chinesismo possedeva allora le ali a volare. Infatti lungi dall' aver creato questo gusto, la Marchesa contribuì a sospingerlo in alto; chè l'avvento del chinesismo precede il regno di M^{me} de Pompadour.

Francesco Maria Queverdo (1740 † 97) disegnatore e incisore nato in Bretagna morto a Parigi s'interessò pure all'arte chinese, e l'ondata orientale che sedusse il gusto della società che c'interessa, si afferma particolarmente nelle lacche e nelle porcellane; essa trovò cultori da noi ove esistono molti oggetti sceneggiati secondo il pensiero dei figli del Celeste Impero e del Sol Levante.

(1) *Orientalische Kunst*, Catalogo 343 di G. Hiersemann in Lipsia (1907). Può essere utile ricordar qui la bella raccolta d'ornamenti chinesi fatta soprattutto nel Museo di Kensington: Jones *Examples of Chinese ornaments*, Londra 1867. Tutte tavole a colori.

Ad intensificare tale amore contribuì la letteratura; le *Lettere Persiane* del Voltaire, la conoscenza dei viaggi di Giovanni Cooper e le cure di altri viaggiatori.

Il Settecento vive all'arte negli oggetti curiosi che una volta, coloro i quali volevano ripulirsi la casa a liberarsi dalle cianciafruscole, offrivano per poco agli antiquari. Nè questi davano ad essi oggetti alcuna importanza, anche perchè la raritá sormonta la bellezza nel culto dei raccoglitori, e l'indifferenza si alternava all'insulto: dal quale dovevasi liberare il Settecento, il Roccoccò, a prepararlo a vita decorosa, presso il Cinquecento e presso quanti si mummificarono in quest'ultimo stile.

Eppure tutti questi oggetti palpitano e fremono; essi parlano il linguaggio del loro tempo, serbano vivido il contorno di chi li amò, e svanirono nell'interesse pubblico solo perchè questo si volse ingenerosamente ad un cammino da cui il Settecento si trovò separato, colpevole il poco scrupolo della storia e la intossicazione del gusto collettivo.

Al solito vari artisti di ogni ramo, architetti e pittori eminenti, disegnarono lavori lignei, ed io non ne citerò le molte prove; basterebbe quella efficacissima di Galeazzo Alessi (1512 † 72), l'imaginoso architetto perugino. Costui ideò gli stalli corali di S. Maria presso S. Celso a Milano, in quel suo stile pittoresco baroccheggiante a cui attinse, mezzo secolo dopo circa, l'Autore dei magnifici armadi della sagrestia nuova nella Certosa pavese. Basterebbe, dicevo, l'esempio efficacissimo dell'Alessi; e poichè è facile mietere questo campo, ecco spunta Pellegrino Tibaldi (1521 † 96), ancora a Milano, negli imponenti stalli di quel Duomo e il concorso ad essi di pittori Ambrogio Figini, artista assai valente e Giuseppe Meda (fior. nel 1595). Altre prove di prontissimi artisti si raccolgono: Francesco Maria Richini (1583 † 1658) cogli stalli in S. Antonio abate stessa città; e Giacomo Serpotta siculo (1656 † 1732) l'abbagliante stuccatore e statuario (1).

Le nostre città da un lato all'altro della Penisola da Roma a Venezia da Genova a Napoli a Palermo, contengono buon materiale allo studioso, come ne contiene Torino dove Carlo Emanuele III incoraggiò arti e artisti, quasi a compensare il Piemonte, osservai, della sua scarsa attività nel Rinascimento. Ed una regione che si visiterà utilmente dall'amatore del Bernini e del Goldoni, Terra di Otranto con Lecce, vanta bagliori secenteschi indimenticabili.

(1) Melani, *Ornamento nell'Architettura* vol. II, pag. 501 e seg.

Parlando di Roma nei due secoli che ora interessano, equivale a descrivere mezza la città: le Chiese i Palazzi, le Ville secentesche e settecentesche non vi si contano. Immaginate nel gusto del loro tempo contengono mobili e oggetti d'arte corrispondenti. Nella chiesa del Gesù ordinata nel 1575 dal cardinale Alessandro Farnese al Vignola, proseguita da Gio. Giacomo della Porta (1541 † 1604) sorge la cappella di S. Ignazio, geniale fatica del padre Andrea Pozzo gesuita (1642 † 1709), trionfo di bellezza barocca in decorazioni fisse e mobili; e il Palazzo Corsini, uno dei più imponenti di Roma abbaglia col suo patrimonio di bellezza roccoccò (vi siede attualmente l'Accademia dei Lincei) e le Ville, a qualsivoglia epoca risalgano nell'origine, aderirono all'arte che tira le nostre cure presenti; dalla Villa Borghese vestita d'ogni bellezza luogo d'ispirazione al Goethe, mentre scriveva l'*Ifigenia* e il *Tasso*, alla Villa Pamphily-Doria, alla Villa Albani oggi Torlonia, alle ville di Frascàti, delizioso ambiente a queste fabbriche vezzeggiate dagli svolazzi barocchi o roccoccò. E si vorrà osservare in queste rapide note che il secentismo romano fu nudrito da una legione di lombardi addetti all'industrie d'arte, soprattutto bergamaschi, com'era avvenuto a Venezia nell'epoca anteriore.

Venezia cinquecentesca emerge su la città che salutò con gioia le bellezze di Alessandro Vittoria († 1608) e le luminose e affascinanti decorazioni di Giovambattista Tiepolo (1693 † 1770 (1). Le condizioni del XVII secolo erano barcollanti; colpita dalla guerra cogli Uscocchi, agitata dagli urti con Roma, minacciata dalle congiure della Spagna, spolpata dalla avidità dei Turchi, la città di S. Marco assisteva atterrita alla sua irrimediabile rovina.

A ragione, nel 1610 Leonardo Doria esclamava in Senato: « Dove sono ora le navi e i galeoni in « tanto numero che quasi non capivano nei porti? ». Alle cui parole rispondeva la disperata constatazione del penultimo doge, Paolo Renier: « Non gavemo « forze non terrestri, non marittime, non alleanze: « vivemo a sorte per accidente ».

(1) Monnier, *Venise au XVIII siècle*, Parigi, 1907. Contiene una copiosa bibliografia. Vernon-Lee, *Venezia nel XVIII secolo* cit., nuova edizione illustrata. Molinier, *Venise ses Arts décoratifs, ses Musées et ses Collections*, Parigi, 1889. Libro di divulgazione, superficiale, formato da una quantità di vignette già impresse altrove. E Molmenti nel III vol. della sua *Storia* cit.

Contuttociò il lusso e le arti che hanno origine in esso barcollavano apparentemente meno delle pubbliche e private finanze. Il Da Mosto notava che nella sola città di Venezia si spesero in pochi anni oltre 300.000 ducati in dorature di mobili e suppellettili domestiche (1).

Si riferiscono a quest'epoca le celebri costruzioni veneziane di Baldassare Longhena (1631 † 82) la chiesa della Salute, il palazzo Rezzonico (1680) compiuto nel terzo piano da Giorgio Manari (1745), e il palazzo Pesaro (1679) un capolavoro; e si riferisce allo stesso tempo l'opulenta facciata alla chiesa di S. Moisè (1688) architettata da Alessandro Tremignon e la chiesa dei Gesuiti (1715), composizione fantastica di Giovambattista Fattoretto. Ed ora che dal Secento si vola al Settecento, se si associano le glorie tiepolesche alle glorie goldoniane la felicità d'arte balza dalla unione che evochiamo e abbaglia, dimentica delle bassezze, degli errori, delle leggerezze che oscurano la vita veneziana. La donna esponente della società attuale a Venezia, piùcchè ora adoperava ogni grazia a trionfare nella vita pubblica e privata dalle deliberazioni di Stato, agli svaghi de' caffè, dalle sale dei concerti (e Venezia, non si scordi, fu madre di musica altissima nel Settecento) ai confidenziali boudoirs. Così il labirinto delle calle veneziane ed i canali sfoggiava nel lusso, vanità di classe privilegiata e ambizione di popolo minuto, che non scarseggiano d'ornamenti in oro o argento, onde la popolana appariva inanellata come la patrizia e il gondoliere metteva le fibbie d'argento alle scarpette come il doge. In tanto tripudio di ambizione la nostra arte attingeva novelli fremiti, e Venezia riappariva seducente. Così a parte gli sperperi e le vendite, le sue case patrizie debbono conservare una quantità enorme di oggetti, e forse nessuna città può vantare gli elementi che possiede Venezia alla ricostruzione dell'ambiente roccoccò (2).

Oh i quartieri dei Palazzi e i lussi delle Ville veneziane e venete! I quartieri degli Albrizzi, dei Calbo-Crotta, dei Morosini a Santo Stefano, dei Pesaro! Fatta qualche eccezione essi non cessano di vibrare nel nostro ambiente d'arte. E le Ville? La Villa principesca dei Pisani a Stra! Sostanzialmente dell'architetto patavino Gerolamo Frigimelica (secolo XVIII) con modificazioni di Francesco Maria Preti di Castelfranco, si rallegra di sale, saloni, cortili, serre, giardini, fontane gementi o rumoreggianti tra ampollose statue amiche; e nelle sale e nei saloni la dovizia di legni, ferri, bronzi, argenti, porcellane ha quivi voce eloquente nella storia del costume sfarzoso e dissipatore. La Villa Manin a Passeriano sul Friùli tien ottima compagnia alla Villa Pisani, fraternizzante con altre ville « cadette », la Rezzonico presso Bassano, la Contarini a Piazzòla presso Padova, la Barbarigo ora Donà dalle Rose a Valsanzibio sui colli Eugànei, la magnifica villa dei patrizi da Lezze a Roverè sulla Callalta del Trivigiano la quale riconduce al Longhena, l'architetto del Palazzo Pesaro a Venezia, con cui ben penetriamo nelle opulenze veneziane e venete di Palazzi e Ville ridenti nell'armonia della natura e dell'arte

Sull'altro versante della Penisola si resta meravigliati dalla solennità artistica di Genova. Il perugino Galeazzo Alessi (1512 † 72) e il comasco Bartolomeo Bianco († 1656?) sono i principali attori di questa solennità. Le Chiese e i Palazzi che eressero a Genova questi due Maestri, attestano prodigiosamente la signorilità del Governo dei duchi e dei marchesi liguri, ordinatori di questi edifici ornati da pitture d' una falange di artisti locali, corredati da quadri e sculture insigni, abbelliti d'oggetti cospicui (1). E parlo anche di edifici privati, reggie maestose, e di Chiese e Palazzi meno noti il cui sfarzo, in ornamenti fissi e mobili va da Genova alle altre città della Riviera, a Savona, Albissola superiore, nel Palazzo Rovere ora Gavotti, e nelle minori città, festosamente accompagnate da legni, ferri, argenti, porcellane.

Napoli ancora si impone; e uno studioso locale che ultimamente raccolse notizie sopra gli artisti fioriti a Napoli nel Sei e Settecento s'internò in una miniera superiore a qualsivoglia idea (2): la fabbricazione napoletana, soprattutto sacra, all'epoca che ci concerne va al fantastico. È la solita corsa indiavolata al lusso e alla vanità. Alle porte della Sicilia, sulla via di Palermo, Messina già sontuosa, sollecita da Carrara la venuta dei Calamech, Lorenzo, Andrea, Francesco, Lazzaro Calamech, alla

(1) *Le confessioni d'un gentiluomo veneziano del secolo XVIII* in *Riv. d. Bibl. e d. Arch.* a. XIII, vol. XIII, p. 42

(2) In occasione del centenario goldoniano celebratosi a Venezia nel 1907, ivi si aperse una temporanea Mostra di cose d'arte nell'epoca del Goldoni e si aperse nel Museo Civico. Si raccolsero mobili, tessuti, oggetti d'arte, si vestirono dei manichini settecentescamente e la Mostra, per monca che fosse, apparve interessante perchè non è agevole il riunire o ambientare tanti oggetti d'uno stesso stile.

(1) Veda il mio *Ornamento nell'Architettura*, vol. II, pag. 560 e seg

(2) Ceci, *Napoli Nobilissima*, 1906. Veda notato il Tufari e lo Spinazzola poche pagine più indietro.

fine del secolo XVI, dopo aver sollecitato Gio. Angelo Montorsoli nella scultura e Polidoro da Caravaggio nella pittura, iniziatori d'arte liberista in un luogo, la Sicilia, già aperto alle grazie greche e agli ori bizantini e normanni.

Nè le leggi stavano silenziose, esse invece intervenivano; così parmi significativa l'azione d'una piccola città toscana, Pescia, su questo proposito (1). Essa, ovvero il suo Consiglio Generale, ai primi del secolo XVII regolava le doti e i corredi delle fanciulle: — le spose, nei due primi anni dopo il matrimonio ispiravano molta indulgenza ma non potevano vestire stoffe con fondo d'oro o argento, con guarnizioni ricamate e perle, borchie, bottoni d'oro o argento, con fodere di pelle o seta. Proibite le collane di perle, proibiti gli ornamenti di metallo prezioso, vietato ogni specie di ricamo sui guanti, e coloro che trasgredivano tali norme venivano multati.

L'Esposizione storica d'arte industriale a Milano nel 1874 superò il buono di molte altre esposizioni, per non essersi limitata al genere sacro e essersi estesa al profano così da farlo primeggiare; onde tanto più si rammenta questa riunione di oggetti, quanto più si vuole penetrare nell'arte destinata agli infiniti bisogni di nostra esistenza. Così l'Esposizione di Milano sarà ricordata in queste pagine, dove studiando il Barocco e il Roccoccò, si esplora un'epoca sopra le altre mondana, un'epoca che la nostra Esposizione onorò quando gli stili che studiamo avevano pochi amici (2). Lo stesso si potrebbe dire sulla Mostra d'Arte Antica che aperse Genova nel 1892, la quale raccolse teneramente tutto quello che ad essa si offerse da mani accorte e da intelligenze deste (3).

Nè furono poco utili alla conoscenza e al volgarizzamento dell'arte secentesca e settecentesca, le Mostre d'Arte Sacra tenutesi qua e là negli ultimi tempi per l'Italia: quella che meglio lumeggiò l'epoca che si studia, forse è la Mostra di Bologna del 1900.

(1) Bernardini, *Curiosità storiche pesciatine in Arte e Storia*, 1900, p. 20 e seg.

(2) *Esposizione Storica d'Arte industriale*, Milano, 1874. Non tenue numero di oggetti esposti nel 1874 non si sa dove oggi si trova, ed è difficile rintracciarli trattandosi talora di oggetti minuti. I vecchi proprietari morirono e gli eredi, meno teneri dei proprietari stessi alle cose d'arte, spersero le Collezioni; perciò acquista sommo pregio la Raccolta di grandi fotografie eseguita allora dal fotografo Rossi di Milano, rara anch'essa poichè il R. non ritrova tutte le negative. Io mi valsi della Raccolta completa che, in duplice esemplare, forma materiale didattico alla Scuola superiore d'arte applicata a Milano.

(3) *Catalogo della mostra d'Arte antica*, Genova, 1892.

§ 2.

Lavori di legno (1).

Inesauribile la fantasia del nostro ebanista, giura guerra alla linea retta e si compiace ai mobili panciuti e curvilinei, gonfi come la letteratura dell'epoca, inverosimili per un morale rievocatore di antiche austerità; e i mobili ricevettero intagli, intarsi, furono coloriti e làccati e si vestirono di foglie, ciuffi, ferri e bronzi.

L'intaglio culminò nel Secento: le fredde inquadrature e i timidi rilievi meno s'adattavano a un epoca di ricchezza o di esuberanza formale come questa, che diè una legione di intagliatori capaci di ampie e imaginose trovate, atti a scolpire con sapienza una cariatide pomposa e una leggiadra corona

(1) Pineau, *Nouveaux desseins de plaques. consoles, torchères et medaillers*, Parigi, 1730. Dello stesso, *Nouveaux desseins de pieds de tables et de vases et consoles*, Parigi, 1730. Brunetti (viveva a Londra nel 1736) Collezione di sessanta tavole col titolo *Sixty different sorts of ornaments invented by Gaetano Brunetti Italian painter*, ecc. 1736. Mobili, carrozze, ecc. Roumier, *Livre de plusieures pièds de table ou de cabarets, inventez et gravez par Fr. Roumier*, Parigi, 1750. Tavole in forma di consolle. Chippendale, *Le guide du tapissier, de l'ébeniste et de tous ceux qui travaillent en meubles*, Parigi, 1754. Lostalot, *Les Arts du Bois*, Parigi, 1889. Raccolta pratica di mobili, le cui incisioni trovansi qua e là. Diversi del XVII e XVIII secolo. *Mobel aus der Zeit Louis, XVI*, Berlino, 1891. Mabermann, Serie I., Rococo, *Auswahl ornamentaler. Motive des XVIII Jahrhunderts*, 35 tavole, Lipsia, 1887, 35 tavole, Serie II. Rococo, *Mobel*, 35 tavole, Lipsia, 1889, 35 tavole, Serie III. Rococo, *Ornamente*, 35 tavole, Lipsia, 1893. Lessing, *Möbel des 17 Jahrhunderts*, Berlino, 1875 Dilke, *French Furniture and Decoration in the 18 a. Eighteenth Century*, Londra, 1901. Saglio, *French Furniture of the Regency and Louis XV* in *the Magazine of Fine Arts* 1906, p. 273 e seg. con molte illustrazioni. Meyer e Graul, *Tafeln zur Geschichte der Möbelformen*, Lipsia, 1907. Forcella e Beltrami, *La Tarsia e la Scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano, senza data. Tanner, *English interior Woodwork of the XVI, XVII and XVIII centuries*, Londra, Mantz, *Les Meubles du XVIII siècle* in *Revue des Arts Dècoratifs* a IV p. 325 e seg. *Holzarbeiter-Zeitung* (rivista dei lavoranti in legno settimanale) (Stoccarda, *Holzarbeiter* (rivista dei lavoranti in legno settimanale) (Berlino). L'*Ouvrier du meuble* (rivista quindicennale), Parigi. Sono riviste che non hanno fine scientifico e artistico come il *Lavoratore del legno* edito a Torino che pur cito. Si accennano alcuni Inventari di mobili dei secoli XVII e XVIII nella Villa dell'Ariosto in *La Lettura*, da Fr. Melaguzzi, Valeri, 1905. Remon, *Meubles Louis XV fototipie* in busta senza data. Dello stesso, *Meubles Louis XVI* c. s. Metman e Brière, *Le Bois, deuxième partie XVII et XVIII siècles*, 60 tavole con 370 tipi, Parigi, 1907. Poche parole di Introduzione del B. Contiene una bibliografia. *Le Musèe de Cluny Le Bois*, Parigi, recente: tavole in fototipia. Cfr. varie opere generali fra quelle indicate nella Bibliografia generale. Sono modelli conservati al Museo delle Arti decorative a Parigi esposti anche con molti particolari. V. a Londra la Collezione dei mobili settecenteschi nel Museo Wallace. Nel 1901 il Louvre, in cinque sale già destinate all'esposizione dei disegni appartenenti ai Maestri celebri, soprattutto italiani inaugurò la esposizione di mobili del XVII e XVIII secolo, e questo fu uno degli avvenimenti più considerevoli di quell'anno, nel più grande Museo della Francia. V. *l'Art.*, 1901, p. 292 e 1902, p. 60. Dipinse Giambattista Tiepolo, correndo la metà del secolo XVIII, un salone del castello di Würzburg il quale conserva una delizia di mobili settecenteschi, *Arte ital. dec.*, 1903, tav. 20 e seg.

floreale. Chè gli intagliatori secenteschi, più larghi d'idee dei settecenteschi, prodighi e pittorescamente architettonici più di quest'ultimi, associarono in mirabil modo la salda inquadratura al capriccioso correr di linee ondulanti in figure, ornati, pannelli che conoscono le arditezze. Sta in ciò la bellezza di quest'intaglio e di quest'arte, nell'accresciuto frasario ornamentale, il quale tanto più abbonda quanto più la materia che gli dà imagine è pronta a rispondere alle intenzioni dell'arte; onde il legno che si lavora con facilità, rappresenta il Barocco quasi come lo stucco nelle idee che lo integrano, nelle forme che lo distinguono, nei pregi e difetti che lo stilizzano. Quindi l'ebanisteria barocca, (con questa parola intendo esprimere tutto il lavoro d'un mobile) non inclinata alla frigidezza simmetrica della gotica e della classica. non lapidea come quest'ultima, l'ebanisteria barocca e roccoccò possiede un frasario connaturato all'indole del legno e alle sue proprietà. Essa toccò, se mai, il difetto contrario a quello che ridusse troppo architettonici molti mobili del Gotico e del Rinascimento, toccò lo sforzo delle curve quasi temendo di non cingersi abbastanza con fronde barocche e roccocò.

Fa onore ai nostri stili l'avere tolto motivi di decorazione dalle venature e dalle commessure del legno; e questo sistema di chiedere alla materia tutto quanto possiede, facendo dire ad essa la ragione e il valore delle sue forme, si deve sempre lodare.

Il Barocco e il Roccoccò vide mobili magnificamente ornati da teste e fiori metallici. intarsiati con grandi linee ondulate in cui il bronzo, il rame, la madreperla, la tartaruga, le pietre dure unite da buon discernimento, producono effetto vivace e originale. I mobili così fabbricati si usò chiamarli « alla Boulle », come se Andrea Carlo Boulle (1642 † 1730) eminente ebanista intarsiatore modellatore e bronzista cooperatore di Carlo Le Brun ai Gobelins, avesse creato le applicazioni metalliche (1). Si osservò che un napoletano (2) Domenico Cucci, il quale viceversa si dichiara romano. fu chiamato da Todi nel novembre 1664 a la « Maison appelée Gobelins », essendo esperto nella modellazione, nel cesello, nella doratura di metalli da mobili: così l'atto di naturalizzazione scoperto dal Guiffrè (1). Ed abbandonò Todi il nostro « Domenico Cuccy » (sic!), di cui si indica la abilità nel lavoro dei metalli da mobili « et autres ornements » e si aggiunge che tuttociò egli lavorava « avec succés depuis plusieures années ». A considerare dunque che Andrea Carlo Boulle nacque nel 1642, si accoglie agevolmente la tesi sopra la precedenza di Domenico Cucci, nei mobili che disegnò con applicazioni metalliche, creando una altissima fama al Maestro francese. Senonchè niuno giurerà che il Cucci abbia inventato il sistema: le applicazioni metalliche in rilievo o in intarsio salgono affannose il corso del tempo e si spingono ad antichità remote: l'architettura dei Fenici, lignea, si arricchì con rivestimenti metallici: e, trascurando i prodotti orientali scendendo ai mobili, non dovevansi contare a Roma e nelle città dell'impero i letti, le tavole, le credenze bronzee o lignee intarsiate da metalli. Quindi meglio che d'invenzione si parlerà correttamente di riaffermazione estesa d'un intarsio che non fu mai abbandonato nemmeno in Francia, ove toccò l'apogéo: il proclamare nuovo il sistema, equivale dunque a indicare un rinnovamento, quasi un'esumazione. La novità consiste nell'atteggiamento stilistico che assume l'arte ad integrare la vita del tempo suo. Il nostro Cucci è un ravvivatore che intuì e lavorò meglio di altri le applicazioni metalliche, e qualunque sia l'impulso che diè al sistema, il nome del Cucci dovrà vivere nei nostri ricordi indipendentemente dalle ragioni di precedenza e di valore efficente che si riaffermassero sul nome del Boulle. L'atto di naturalizzazione soleggia la verità; il Cuccy (sic!) lascia Todi « pour « venir suivant nos ordres, dans notre maison appelée « Gobelins pour y travailler come il fait depuis plu- « sieurs années, avec succès aux ouvrages de grans « cabinets d'ébène, sculture (sic!) mignature, pierre- « ries, orphèvrerie et autre ornemens pour l'émbel- « lissement de nos châteaux royaux ».

Chi era questo Cucci? Un artista il quale avrebbe lavorato in patria e acquistato ivi buon nome colla sua arte, se no gli agenti francesi (nota il Genevay) che il Governo di Luigi XIV manteneva all'Esterno, non avrebbero consigliato il Cucci pei Gobelins (2); perciò l'arrivo in Francia del Maestro italiano non può essere stato accolto con indifferenza dice un documento del

(1) Asselineau, *Andrè Boulle ébéniste de Louis XIV*, *Pierre et Andrè Boulle* in *Archives de l'Art Français*, vol IV e Havard, *Les Boulle*, Parigi, senza data ma 1893. Contributo succinto, illustrato e corredato da un saggio bibliografico.

(2) Erculei, *Catalogo d'opere antiche d'intaglio*, cit., p. 224.

(1) *Archives de l'Art français*, 1873, vol. I, p. 242. V. anche Genevay, *Le style Louis XIV: Ch. Le Brun décorateur*, Parigi, 1886, p. 222.

(2) Op. cit., p. 146.

Guiffrey. Il De Champeaux (1) osserva che il Cucci fu chiamato dal cardinale Mazarino il quale gli ordinò degli stipi o gabinetti con bronzi cesellati e pietre dure, simili a quelli che aveva visto in Italia; e questo fatto chiarisce le parole dei documenti « aux ouvrages des grands cabinets d'ébéne » usati da noi moltissimo. Essi sono i gabinetti o stipi architettonici, grandi facciate di palazzi in minatura, che ricevettero bronzi e pietre dure e salirono a prezzo favoloso. Ciò concilia i diritti del Cucci con quelli del Boulle nei mobili che portano quest'ultimo nome in ciò che essi, pur derivati dai gabinetti italiani, assunsero, nell'immaginazione del Boulle; carattere nuovo più originale dei nostri mobili.

Il metallo e le pietre splendettero in Italia sui gabinetti e sui tavolini, ma con disposizione meno pittoresca dei mobili francesi. Anche la precedenza che non si può togliere a favor del Cucci, va spiegata come qui scrivo, non come scrisse l'Erculei; il quale fantastica di invenzione e segreti carpiti dal Boulle al nostro connazionale, ripetendo leggermente un'accusa lanciata da altri che al fuoco della ragione si estingue (2).

Il Cucci in Francia si infrancesò; e anche diminuita, come dev'essere, la sua parte ognor culminante ai Gobelins, essa suona lieta all'animo di noi italiani che dobbiamo spogliarci dal vecchio e superbo manto d'eroi in ogni epoca d'arte e dappertutto. Nel tempo del Cucci la Francia aveva principiato ad imperare sui domini della Bellezza; ed il voto che la Francia doveva governare il gusto mondiale era stato inalzato dal supremo volere di Luigi XIV.

M. Jal che s'interessò profondamente al nostro Cucci, intese a ricomporne lo stato civile: il Cucci si maritò con Giovanna Grugeon figlia del pittore Paolo Grugeon il 4 maggio 1664; Carlo Le Brun fu testimone al suo sposalizio; nell'aprile 1665 M.me Le Brun teneva a battesimo il primo bambino del Cucci; nel 1677 il Maestro restava vedovo e rimaritavasi nel febbraio 1678 con Caterina Anguier figlia del pittore Guglielmo Anguier e, al solito, il Le Brun faceva il testimone allo sposalizio.

Accenno questi particolari perchè servono a dimostrare la considerazione che circondava ai Gobelins, ròcca di Maestri eminenti, il nostro Cucci; sul cui conto, specie in Italia, si sa molto poco e sul cui valore, attestato sommo, appare il continuo trattar di lui nei « Comptes des Bâtiments du Roi » per somme cospicue come ebanista, fonditore vicino a quei grandi Maestri nelle nostre arti Filippo Caffieri, Giovanni Oppenord, Andrea Carlo Boulle parte somma nello stato maggiore del Le Brun (1) (1636 † 1716).

Nominando Filippo Caffieri altro italiano, di Sorrento, chiamato ai Gobelins da Roma, primeggiante sulla sua famiglia, si assicura che allato del Cucci, egli non emerse tanto quanto culmina in mezzo alla massa dei contemporanei modellatori, fonditori, cesellatori: chè il Cucci fu modellatore, cesellatore, bronzista insigne non inferiore al Caffieri, a cui due grandi stipi d'ebano, destinati, al Louvre, sagomàti riccamente, noti sotto il titolo *Tempio della Gloria* e *Tempio della Virtù,* grazie alle figurazioni loro, furono pagati al Maestro 30, 500 lire corrispondenti a circa 100,000 lire nostre.

Roma continuò ad albergare molti lombardi che il Bertolotti, sunteggiando un cumulo di documenti, mostra litigiosi e maneschi. Il fatto ci interessa poco: un Giannantonio da Bergamo tornitore bastonava nel 1607 un socio Salustio Tolomei; un Giacomo Ginnasio cremonese, tornitore, querelava, agosto 1610, tre donne che lo malmenarono; un G. B. Pasta intagliatore milanese nel 1611 si raccomandava di non esser querelato per un rissa; un Giampietro intagliatore milanese era accusato per furto dalla sua padrona di casa nel 1633; un Giacomo d'Andrea da Caravaggio, ebanista, veniva ferito nel 1625 di maggio; un Giambattista Benci accusava un Enrico Moro, milanese, di sassate e scarpellate ricevute; un Giambattista Campi, intagliatore milanese, nel 1668 si lagnava di un furto; un Carlo Galli, altro intagliatore milanese, nel 1670 veniva derubato e querelava un suo garzone questa volta, Dio volendo, non lombardo ma siculo, parlemitano; e così via. E si aggiungano i bergamaschi numerosi che Roma ospitò, utilizzandoli, tra cui i tornitori Rota Bartolomeo, Giovanni, Martino, Pietro che furono molto ed utilmente adoperati.

Appartenne alla famiglia di Taddeo e Federigo Zuccari, celebri pittori di S. Angelo in Vado, un M.º Giampietro (fioriva nel 1585-1621) figlio di Silvestro e cugino dei nostri pittori, rinomatissimo intagliatore

(1) *Dictionn des Fondeurs*, p. 352.
2) Op. cit., p. 139.

(1) La fama del Cucci rammenta che presso Todi, Pietro Santo Bartoli perugino (XVII sec) pittore e intagliatore acquistò buon nome e sposò, la figlia del pittore, e incisore Gio. Francesco Grimaldi detto il Bolognese (1606 † 80) essendo pertanto meno fortunato del Cucci.

come apparisce dai molti lavori che eseguì specialmente in Perugia, dove nel 1585 intagliava « il seggio de li priori » (1). Egli lavorò inoltre le cornici a de' quadri dello Scaranuccia nel 1621 in compagnia di M.° Antonio di Menico, fu addetto all'Arte del Cambio, eseguì i seggi al Tribunale ed ogni altro ornamento destinato alla sala del Collegio dei Dottori, e un crocifisso abbozzò alla chiesa del Suffragio, compiuto dal francese Leonardo Scaglia. Giampietro sarebbe Autore (?) de' buoni intagli nella chiesa dei Servi a S. Angelo in Vado (2) e l'asserzione merita conferma; ma non ora posso entrare in particolari.

Dalla metà del XV secolo Milano vanta una organizzazione di lavoratori nel legno: conosciamo la « *Schola Magistrorum a lignamine S. Josephi Mediolani* approvata da Francesco Sforza con priori, sottopriori, sindaci, consiglieri ed uno Statuto confermato, riformato (1568-1607) e abbandonato nel 1728 da una parte di lavoratori del legno che volle far da sè. Infatti l'organizzazione lombarda si suddivise nell'anno predetto; i falegnami restarono soli, gli intagliatori e intarsiatori lo stesso, finchè tutto si sfasciò come altre organizzazioni di mestiere nel 1774. Frattanto dentro e fuori l'organizzazione, Milano e la Lombardia alimentava la bellezza lignea barocca e roccoccò, e Maestri locali insigni crescevano alle cure di essa. Tali i Taurini: la famiglia dei Taurini Riccardo o Ricciardo padre a Giovanni e Giacomo, fiorì nella Metropoli lombarda durante il Cinquecento avanzato e il Secento, a cui dette un tesoro d'intagli nel Duomo (stalli e organi) in S. Fedele (armadi di sagrestia) a S. Maria presso S. Celso (stalli) e nella Certosa di Pavia (armadi di sagrestia). E furono in Lombardia valenti intarsiatori correndo il XVIII secolo, Domenico e Carlo Mattusi di Antegnate (Treviglio) padre e figlio, i quali nel 1792 troviamo a Colorno parmense protetti dal duca Don Ferdinando di Borbone; e un Moschini di Cremona acquistò nominanza negli intarsi. Sennonchè fra gli artisti lombardi del legno nessuno forse supera i Fantoni di Rovetta, terra a piè de' monti della Presolana, non molto lungi da Bergamo (3). Intagliatori, scultori, architetti, lavoratori di commesso, i Fantoni sparsero, non mai stanchi di lavoro, nel lungo corso dei tre secoli XVI, XVII, XVIII, dovizia di opere onde oggi gli uomini geniali s'interessano a raccogliere i modelli. Le prime notizie sulla famiglia Fantoni non superano la fine del XV secolo in cui un Betulino scolpiva meno che mediocremente. Cominciò Giovanni Fantoni ad onorare la sua famiglia, Autore dei grandi armadi nella prima sagrestia dellaChiesa d'Alzano Maggiore, e la nominanza dei Fantoni raggiunse l'apogèo colla virtù di Andrea Fantoni (n. 1659) cui fanno corona i fratelli Donato, Giambettino e Giovanni.

Andrea Fantoni riempì il suo tempo di lavori esistenti ancora nella sua regione nativa, ove il suo nome e quello della sua famiglia si ripete sovente. Prima Alzano Maggiore poi Clusone, contengono alcune fra le opere principali de' Fantoni, eppoi Zandobbio, Sorisole, Bergamo, Milano, vari paesi del bresciano e valtellinesi ne conservano. Nè trattasi soltanto di opere sacre, le più vistose e più conservate; si parla d'opere profane, mobilia domestica, armadi, sedie, poltrone delle quali, bensì, poco resta fra noi, essendo esulate dalle valli e dalle pianure nostre ad ornare Musei e Palazzi esteri.

La famiglia Fantoni primeggiata da Andrea, che si stradò all'arte sotto la guida del padre Grazioso e d'un Pietro Rames, tedesco, insegnante a Brescia, vede in Andrea il suo astro; difatti colla fantasia sempre pronta, egli si slancia sul campo dell'invenzione dove raccoglie forme che accrescono e nobilitano il frasario barocco. I Fantoni lavorarono insieme spesso, ma dovunque la virtù di Andrea supera il poter dei fratelli; le opere dei quali si unificano a quelle di Andrea nell'ingegnosa associazione dei vari rami architettonico, scultorico e figurativo: e la figura che difficilmente si plasma bene dagli scultori lignei ha in Andrea un vivace energico Maestro. La famiglia non si estinse con quest'ultimo benchè Andrea, morto vecchio, non abbia avuto figli; la famiglia si ramificò nella discendenza dei fratelli Donato e Giambettino fino al principio del secolo appena estinto, ma nessun successore di Andrea trovò i bagliori che questi scoperse al nostro sguardo.

Ed io, che ammiro immensamente Andrea Brustolon, vorrei che più a lungo si esultasse alla virtù di Andrea Fantoni con cui il Brustolon può aver qualche

(1) Bertolotti, op. cit., vol. II, p. 242 e seg.

(2) *Giornale di Erudizione artistica*, 1872, p. 350 in cfr. con *Rivista Misena* ove fu pubblicato un buon lavoro sopra la famiglia Zuccari, 1893, p. 83, n. 2. Gli Zuccari nei secoli XV, XVI e XVII, in patria comunemente vennero appellati col vezzeggiativo Zuccarelli.

(3) Muzio, *I Fantoni intagliatori scultori e architetti*, Bergamo, 1899. L'A (†) offre alcuni schizzi dei Fantoni e annuncia che se ne conservano dai discendenti dei Fantoni a Rovetta, V. Locatelli, *Illustri Bergamaschi*. Sarebbe utile uno studio ampio sui Fantoni; da esso balzerebbe chissà quanta bellezza. Sui Fantoni oltre il lavoro illustrato del Muzio, v. *Arte ital. dec.* 1907 ove il M. stesso stampò la prima volta il predetto lavoro.

punto di avvicinamento; lo può avere nelle calda fantasia e nella mano impaziente a materiare imagini vive in un rotear di linee grandiose e di masse opulenti che recano alla bellezza un'ordine di nuove sensazioni.

Il Brustolon fu « figlio del suo tempo » dice un suo biografo (1), quasi per iscusarne la feracità; e la giustificazione cade nell'assurdo. Fu figlio del suo tempo Andrea Brustolon, (nacque il 20 luglio 1662 a Belluno † 1733) ma più ancora del suo tempo fu figlio di se medesimo e nel suo tempo culminò. A noi artisti preme mediocremente che vari paesi si siano disputati l'onore di aver dato i natali a questo Secentista (2). A noi piace meglio sapere che il Brustolon, il quale ebbe tanto ricca la fantasia, nacque da gente umile; contuttociò potè educarsi e farsi un nome a dispetto un po' dei contemporanei e molto dei posteri, che ne riconobbero i pregi, passato un secolo dalla morte.

Non l'ho ancor detto perchè il lettore sa benissimo che il Brustolon fu uno intagliatore o scultore in legno, come dicono e scrivono quelli cui la parola intagliatore sembra plebea rispetto alla classica di scultore; e al pari di tanti artisti del Rinascimento — i Da Sangallo, i Della Robbia, i Da Maiano, i Lombardi, i Gagini — architetti e scultori, o al pari di molti che lavorarono il legno in questo medesimo secolo — i Canozzi o Genesini, i Capodiferro, i Sacchi, i Del Tasso, i da Formiggine — il Brustolon, secentista, attinse nella sua propria famiglia il gusto della scultura.

Raccontano i biografi del Brustolon che l'arte di intagliare il legno era tradizionale nella famiglia sua, e si scoperse un Zuane Brustolon il quale esercitava quest' arte nel 1567. Ciò importa se non altro a riconstatare una vecchia verità, cioè: che il secreto di certe vittorie artistiche deve cercarsi un po' nella trasmissione, da padre in figlio o da zio in nipote, dell'esercizio di un'arte per quanto modesta questa possa considerarsi. Tale trasmissione formava una specie di eredità intellettuale, non artificiosa, quindi con effetti sicuri non casuali essendo provato che le facoltà positive corrono da famiglia in famiglia come le negative; ed è follia lo spingere la natura ad un esercizio al quale essa non venne destinata. Perciò il Brustolon seguì la sua stella; e umile nella nascita, come dissi, ma forte nell'ingegno non si acconciò all'idea di doventare un buon falegname. Mancava Belluno dei mezzi per istruirsi ed egli abbandonò da giovane questa città e si condusse nella vicina Venezia. Quivi trovò Filippo Parodi, scultore genovese da noi conosciuto, sotto cui il Brustolon si mise, e da Venezia si recò nell'Alma Roma dove studiò « i capolavori dei greci scarpelli » osserva contento il Persicini dolente che il suo biografato non li abbia rispettati; eppoi intagliò alcune statue barocche. Ossia non barocche da trarre in solluchero i seguaci del cavaliere Marino, (o sbalordire la gente o alla striglia) ma certo non tanto, pare, quanto i capolavori dei greci scarpelli. Esistono alcune statue del Brustolon meravigliose per compostezza di azione e misurato slancio di particolari; nè dico per sagacia invidiabile di modellato, perchè in ciò il Brustolon fu sommo. Ne convincono le statue possedute dalla famiglia Zugni nel paesello delle Centenere presso Feltre. Capolavori! Sono poco conosciute e rappresentano la *Prudenza,* la *Grazia,* la *Giustizia, Saturno, Prometeo e Mercurio.* Scultore figurista, il Brustolon mise il meglio della sua bravura nelle statue e nei putti, e mostra la sua superiorità dirimpetto agli intagliatori moderni i quali, solitamente franchi nell'ornato, nella figura dànno spesso esempi infelice.

In ciò il Brustolon somiglia Andrea Fantoni e Giacomo Serpotta, quest'ultimo scultore nato a Palermo pochi anni prima del Brustolon con cui il Maestro siculo ha vari punti somiglianti. Il Serpotta, che attinse i primi elementi del disegno in casa sua, veniva come il Brustolon da famiglia in cui l'esercizio dell'arte era tradizionale, trattava la figura come pochi scultori decoratori la trattano, e per quanto lo scultore palermitano abbia modellato statue avanti di fiorir d'ornati le pareti delle Chiese, l'opera sua nel difficilissimo ramo della figura, non desta meno meraviglia di quella che desti il Brustolon, autore di bellissime statue. Anzi il Serpotta figurista è più forte o almeno più pronto del Brustolon, e ambedue si ritrovano nell'amore alla modellazione dei putti che nel Quattrocento affascinò Donatello.

La rappresentazione dei putti forma, a così dire, il *leitmotiv* nelle decorazioni brustoloniane e serpottiane; e i putti de' due artisti secentisti non avendo

(1) Cf. Persicini, *Di Andrea Brustoloni scultore bellunese*. Padova, 1882, p. 16.

(2) Fu l'Agosti nel suo *Elogio di Andrea Brustoloni* (Padova, 1833) a stabilire definitivamente che il Brustoloni nacque a Belluno (ne trovò l'atto di nascita) e non nella Valsolda o nel Zoldano, come si riteneva prima. V. Melani, *Andrea Brustoloni* in *Arte italiana dec.*, 1893, pag. 77 e seg. Con molte illustrazioni.

la aridità realistica di quelli donatelliani, ispirano una poesia più emoziante. « Dolcezze ingannatrici! » esclamerebbe il Voltaire.

Nel Brustolon la forma secentesca si palesa più sull'ornato che sulle figure anche quando, per ragioni di adattamento, queste debbano seguire o iniziare un movimento ornamentale. Innegabilmente la nudità nel putto si presta meno di quella nell'uomo ad essere contorta; dove essa consegue il suo pieno sviluppo nel sistema muscolare non ha le aggraziate rotondità dell'infanzia, e lo sforzo può raggiungere una misura di cui forse indicò gli estremi Michelangelo nel Mosè e nella Sistina. Se poi le figure sono ornate da ampi panneggiamenti, allora la imaginazione può sdegnare ogni freno e dimenticare il vero, come il Bernini nell'altare di S. Pietro. Sennonchè il Brustolon figurista, generalmente ha una compostezza singolare anche quando modella statue panneggiate; e le figure muliebri ne sono attestati persuasivi.

Il Brustolon associò la sapienza all' operosità e l'elenco delle sue opere sorprende: Venezia e Belluno soprattutto vantano sculture brustoloniane; ricche ne sono alcune terre nella provincia di Belluno, e se ne trovano a Bassano, a Vicenza, a Padova presso privati, in povere Chiese e se ne veggono a Milano e a Monza.

Pronto e sapiente il Brustolon potè scolpire molte cose e accumulare non tenue sostanza (1). Ciò non autorizza a pensare che il lavoro suo sia stato rimunerato giustamente ed attesta le abitudini modeste del Brustolon.

Fu umilissimo si assicura; e questa dote contribuisce a render simpatico l' intagliatore bellunese il quale sta fra i più chiari artisti del nostro Paese.

L'arte del Brustolon mise e mette in movimento gli imitatori, perciò si dev'esser prudenti nell'affermare che un'opera brustoloniana appartiene a Andrea Brustolon. Un Della Dia, un Bessoni, un Bianchettini e un Gusella ne furono discepoli fedeli o seguaci valenti, e la scuola brustoloniana col Brustolon riempie il Veneto, nell' epoca che ci concerne, ma non toglie valore a Maestri insigni i quali onorano la « Dominante » e le città limitrofe. Così, alla fine del XVI secolo, Venezia lodava un Federigo Curelli e all'istess'epoca, tacendo d'altro, magnificava l'arte lignea in S. Giorgio Maggiore, magnificava cioè il coro, fatica di Alberto de Brule (fior. nel 1597) fiammingo.

Accennai nel capitolo precedente vari Maestri del legno che onorano Genova, uno il Maraccio, Pietro Maraccio o Marraccio, e poi i fratelli Forlani, non Forzani come scrive il Soprani, tennero lo scettro di nostra arte in Genova, avanti che Anton Maria Maragliano imperasse; e accennai altri che Genova conosce, Autori dell'abbondante patrimonio ligneo che essa possiede in statue, intagli sacri e profani. Chè la Superba vide legioni di lavoratori del legno specialmente dalla metà del Cinquecento; e l'Alizeri, il quale compose il quadro di questa larga attività ove i forestieri lucchesi, urbinati, veneziani tengono nobile posto accanto a Maestri locali, va consultato da chi ama il soggetto ch'io studio. Giuseppe Forlani († 1593) col fratello Gaspare (viv. 1550) maestri lucchesi entrambi verso la fine del XVI secolo, eseguirono in case patrizie tavolini, armadi, forzieri intarsiati, variati di legni preziosi, abbelliti con figurette e intagli, riporti bronzei e filetti argentei. Nè d'opere dei Forlani oggi va sprovveduta Genova benchè all'epoca dell'Alizeri, che raccolse amorosamente le notizie sopra Giuseppe e Gaspare Forlani, i rigattieri si pigliassero molte bellezze lavorate da questi Maestri (1). Essi lavorarono soggetti dirò così locali, molti ornamenti alle regie navi distribuendovi molta fantasia e creando motivi bizzarri in simboli, maschere, mensole, festoni, motivi marineschi.

In questi tempi Gio. Andrea Torre eccellente, intagliatore a Genova, quivi educava alla sua arte il figliuolo Pietro Andrea, che onorò il padre ed educò altri; un certo Niccolo detto lo Schitta, avendo qualche influenza sul famoso Maragliano. Antonio Maria Maragliano o Maraggiano, come scrive il Ratti e scrivono altri traducendo il nome ligure in italiano, nacque in Genova (1664 † 1741): sveglio, ma poverissimo, studiò da se dapprincipio, indi sotto un mediocre scultore un'Arata da cui deve avere imparato poco, infine, abbandonato questo Maestro, il Maragliano continuò per suo conto a lavorare il legno in imagini che piacquero. Accompagnatosi col nominato Gio. Andrea Torre, il Nostro si esercitò sui lavori in grande modellando e intagliando, e stretta amicizia coll'insigne pittore Domenico Piola, anche da questo lato egli si

(1) L'incendio alla Cappella del Rosario, nel tempio dei SS. Giovanni e Paolo, oltre a varie opere primeggiate dal S. Pietro Martire del Tiziano, distrusse alcuni intagli del Brustolon.

(1) Il Ridolfi nella sua storia sul *Duomo di Lucca* non parlò sui Forlani. Gaspare, sarebbe stato anche buon architetto e avrebbe iniziato all'arte il pittore Luca Cambiaso genovese. Alizeri, *Guida art. di Genova*, vol, I, p. 32, in cfr. con Soprani, op. cit.

avvantaggiò, così perfezionatosi si licenziò dal Torre, aperse Studio ed ammise discepoli che nel tempo furono innumerevoli. Ed ei si vide talmente coperto d'incarichi che una volta, per finire certe poppe di navi, fu condannato al lavoro forzato e le guardie gli impedivano di escir dallo Studio (1).

Molte macchine figurate e ornate con immagini di presepi scolpì il Maragliano agli Oratori genovesi (2). Il Ratti nomina la Compagnia della Santa Consolata di S. Giovanni, dei SS. Pietro e Paolo, di S. Gio. Battista, di S. Bartolomeo, di S. Andrea, ornate da macchine lignee relative al Santo degli Oratorii sede alle Compagnie, e con particolar cura si pregiano due macchine che eseguì il Maragliano agli Oratorii di S. Francesco e S. Antonio Abate. La prima rappresenta il Santo che riceve le stimmate con somma vivacità e lieto corredo di angeli; la sèconda rappresenta S. Antonio che contempla S. Paolo eremita, e questa scena primeggia la operosità del Nostro. Il quale lavorò a molti Oratorii delle due Riviere: Sturla, Rapallo, Chiavari, Levanto, Celle Ligure, Albissola, Savona, Spotorno sollecitarono crocifissi, statue e macchine dal Maragliano, il quale lavorò ancora per l'Estero; e la Spagna, Cadice, ne ricevette alcune sculture.

Fra i suoi discepoli l'unico dei sette figliuoli, Giovambattista, seguì l'arte paterna, ma lavorò poco in Liguria, essendosi condotto per tempo a Cadice e Lisbona dove assunse molti incarichi e finì assassinato sul fior degli anni. A parte questo figliuolo il Maragliano educò un Pietro Galleno (1687 † 1761) o Galleano genovese, che visse qualche anno a Torino. Anche lui lavorò alla Spagna; e in Genova eseguì alcune nobilissime macchine lignee di cui la più importante si stimerebbe quella all'Oratorio di S. Giorgio, un S. Giorgio in atto di uccidere il drago. Lo stesso soggetto scolpì il Maragliano nella Parrocchiale di Celle Ligure, ove, colorito e dorato, oggi religiosamente si conserva. Sotto il Maragliano crebbe altresì un Agostino Storace: e Genova vide scultori simili al Nostro, autori di piccole immagini da presepi, un Bernardo de Scopft il quale emerse in questa schiera, e un po' più vicino a noi coltivò in Liguria la scultura lignea, con successo, Filippo Martinengo detto il Pastelica (1750 † 1800) perchè forse i suoi ascendenti erano venuti a stabilirsi a Savona da Bastelica città della Corsica, il quale lavorò a Savona verso la fine del sec. XVIII. Due bellissime opere in questa città, la Deposizione dalla Croce la cui composizione ricorda, in complesso, il quadro del Rubens in Anversa (i particolari sono originali) e Adamo ed Eva col Trionfo della religione, scena molto popolata, onorano il Pastelica il quale non visse molto. Difatti poco altro si conosce a Savona di lui. Una statuetta in terracotta rappresentante Milone, il Crotoniate conservasi nella Pinacoteca, e un' altra terracotta a Stura trovasi in casa di Vittorio Poggi: essa rappresenta un Fauno che stringe a se il pargoletto Dioniso. Un Lorenzo di Campostano era ricercatissimo come doratore e coloritore di sculture lignee, ma egli non potè servire in vita il Maragliano e forse fu adoperato alle macchine non colorite o sbiadite di questo Maestro.

Genova, che al patrimonio ligure nazionale concorre principescamente all'epoca barocca, ricorda ora un suo statuario rinomatissimo Filippo Parodi genovese (1625 † 1702) il quale esercitò l'arte lignea da giovane, in intagli e ornamenti aiutato dal pittore Domenico Piola. Sospinto da questi alla statuaria, il Parodi se ne andò a Roma presso il Bernino e ne divenne scolare. Stette a Roma sei anni, poi tornò in patria e quivi lavorò il marmo esulando completamente da noi pur lasciando alcune figure lignee: un Cristo morto, in S. Luca a Genova, una simile figura in S. Teresa a Savona, e nel campo ornamentale un letto nel palazzo Brignole sulla « Strada Nuova » a Genova.

Trattò il legno in Liguria con fortuna un artista soprannominato Ciurlo il quale stradò alla sua arte Girolamo Pittaluga di Sampierdarena (1690 † 1743) e questi superò il Maestro. Come il Ciurlo e il Maragliano, il Pittaluga scolpì crocifissi e statue; abitò qualche tempo Torino lavorando al re Vittorio Amedeo e quivi morì (1). Uniscansi buoni intagliatori nelle Chiese e nei Palazzi genovesi, i Passano Giovànni Marco ed Oberto, quest'ultimo figlio d'Antonio, fiorente in giovinezza al tempo stesso dei Forlani lucchesi.

(1) Ratti, op. cit., p. 167.

(2) « Gareggiarono gli Oratori o « casacce » a chi avesse dal Mara- « gliano i migliori prodotti, talchè di sole macchine si contò a Ge- « nova e le riviere una ventina almeno ». Alizeri, *Guida*, p. 166. Gli Oratori colle compagnie o confraternite dette dei Disciplinanti furono chiamate a Genova « casacce ». E Genova colla Liguria vide molti Oratori nei quali si adoperarono parecchi artisti in pitture, sculture, ornamenti d'arte. La loro origine risalirebbe al secolo XIII e la invenzione a Perugia. Accinelli *Notizie degli Oratorii detti Casacce in Genova.*

(1) Ratti, op. cit. 289 e seg.

Oberto Passano anzi si unì a Giuseppe Forlani e ne divenne socio nel 1567, ma da questo tempo mancano le notizie del Passano che forse morì sopravivendogli il fratello Marco (fior. nel 1609) il quale esercitò la stessa professione.

E presso i « Veneziano » scultori eminenti di statue lignee, cioè presso Domenico e Giambattista Veneziano lavoranti sullo scorcio del XVI secolo (1), Genova conobbe, ai primi del Secento, un Francesco Fanelli (fior. nel 1608) che qui si accompagna ad un Paris Acciaio di Sarzana (fior. nel 1584) buon intagliatore in patria (2).

Il Piemonte, che al pari della Liguria viene signoreggiato dal Barocco e Roccocco in un tesoro di lavori parte raccolti nel Museo Civico, s'onora con Maestri i quali primeggiano nel tempo loro (3). Tale, Pietro di Giuseppe Piffetti valsesiano (1700 † 67) il quale, pur essendo vissuto in pieno Settecento, meno volteggiò in linee e intagli o intarsi che caratterizzano il suo secolo; la qual cosa appare tanto più singolare in quanto il Piffetti fu Maestro molto riputato. Nota Gaudenzio Claretta:

« Egli era succeduto a Giambattista Gazzelli li-« gure, che aveva eseguito nel 1750 due cassoni di « noce d'India, con diverse figure e fiori di avorio « destinati al real servizio e riposti l'uno alla Ve-« neria Reale e l'altro al Castello di Rivoli ». E la bravura portò da Roma a Torino il Piffetti per le sollecitudini di Vittorio Amedeo, informato sulla fama del Maestro piemontese nell'Alma Città. Lo stesso Claretta ne pubblica una nota di lavori dal 1750 al 59 coi prezzi: sono tavole, cassette intarsiate, scrivanie « perlaccate » guernite d'argento e oggetti sacri come un famoso palliotto di cui sarà discorso.

Nel 1752 un po' in là cogli anni consentì pare, il Piffetti, che il fratel suo Francesco, ebanista a Roma « inoltrasse una supplica al re ad ottenerne la surrogazione nella sua qualità e nel titolo di regio ebanista, cominciando con esserne suo assistente »: ma la istanza non venne accolta da S. M. (4).

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, p. 31.

(2) Neri, *Noterelle Artistiche* in *Giornale Ligustico*, 1877. Si accenna un ciborio ligneo nel Duomo di Sarzana che ricevette alcune statue da Paolo di Bartolommeo da Milano.

(3) Claretta, *Dei Reali di Savoia munifici fautori delle arti, contributo alla storia artistica del Piemonte*, del secolo XVII, Torino, 1893.

(4) Il Piffetti sarebbe stato anche cesellatore; tale risulterebbe da un forzieretto posseduto dalla Casa Reale di Torino, guarnito da fiori metallici. Pietro Piffetti ebbe un fratello Paolo, un capaccio, vizioso incorreggibile che lo minacciò di morte e dovette esser chiuso nella fortezza di Ceva nel 1719.

Pietro Piffetti che aveva sposato Lucia Burzio morta nel 1770, campò pertanto sino al 1777, nel quale anno morì il 20 maggio e fu sepolto nei sotterranei del Duomo. Sulla sua tomba si legge « Pietro Piffetti ebanista di S. M. † il 20 e sep. il 21 maggio 1777 d'anni 77 ». Egli lavorò fino agli ultimi giorni della sua vita.

Ebanista del re il Piffetti, dunque, lungamente ricevè incarichi dalla corte, e l'operosità sua, ivi s'intreccia a quella d'un altro insigne artista piemontese, Giuseppe Maria Bonzanigo astigiano (1745 † 1820) scultore ligneo in ornati e in figure, delicato e freddo la cui nominanza, ne addurrebbe a parlar di lui qui, se egli non appartenesse al periodo neo–classico piuttosto che al Roccoccò.

A Pietro Piffetti succedeva, come regio ebanista, Giovanni Galletti; e vissero in Piemonte gli intagliatori Francesco Basso e Carlo Rossi (fior. nel 1676) che lavorarono per la Venaria reale, Gian Antonio Rabbino che nel 1676 eseguiva alcuni stipi ai reali savoini, il padre Carlo Amedeo Botto († 1682) torinese e Luigi Prinetti altro piemontese (fior. 1723) che gareggiava col Piffetti, onde egli pure lavorò alla Corte nella prima metà del XVIII secolo. Il Claretta ne registra i pagamenti dal 1723–26–33, di legni ove entrano figure e rabeschi eburnei (1).

Nè si scorderà la scuola di tarsia che Torino vantò ai primi del secolo XVIII di cui non difficilmente si potrebbero raccogliere i fatti e i Maestri che le dettero nome pur non essendo primissimi.

A Napoli e nei paesi limitrofi vari intagliatori so spinti dalle costumanze locali, assunsero imagini da presepi; chè non solo le Chiese ma la Reggia, i Palazzi de' ricchi ne montavano ogni anno. E i Maestri intagliatori erano valenti e producevano qualche volta sapientemente. Il re Carlo III di Napoli ogni anno a Natale, voleva la sua « capannuccia » nella reggia e la regina Maria–Amelia preparava le vesti dei pastori; a Palermo Ferdinando IV faceva altrettanto. E raccolgo, trasmettendolo colle dovute riserve, che nella reggia sicula montavasi un presepio di 600 m. q. di superficie.

Nè la Sicilia scarseggia di scultura lignea: potrei discorrere sopra una legione di scultori che ornarono le Chiese dell'Isola con Cristi, Vergini, Santi, spesso grandi al vero, esprimenti un valor plastico il quale supera la mediocrità. A questi legni si con-

(1) Op. cit., p. [illegible] e 91

giunge principalmente il nome dei Livolsi da Nicosia. La Sicilia conobbe i Livolsi di Tusa e di Nicosia. I tre fratelli Livolsi di Tusa (Mistretta) Scipione, Francesco e Paolo furono plastici, e sovrattutto il primo salì ad alta riputazione, statuario e gittatore in bronzo; e i due fratelli Giambattista e Stefano Livolsi di Nicosia furono fratelli anch'essi ma scultori in legno. Forse i Livolsi siculi appartennero a due rami distinti nello stesso albero livolsiano, come l'età loro fu la stessa (fine del XVI e primi del secolo successivo); ed io mi riferisco ora ai nicosiani Autori del grande coro nel Duomo di Nicosia, il cui pensiero assimilo alla ricchezza scultorica e lignea in Sicilia, contrasto alla esiguità della medesima scultura nell'epoca anteriore a quella che si studia (1). Nè si dubita oggi che questa esiguità trovi sua ragione nelle distruzioni dei legni antichi i quali dovevano contenere delle opere cinquecentesche di M.° Giovanni, Pietro Veneziano e Francesco Trina compatriotta a Giovanni Pietro, novella attestazione del venezianismo, che si allargò nell'Isola, vicino alla scultura di Maestri locali che lavorarono coi Livolsi o dopo. Tali, un Filippo Provenzale (fior. nel 1665), un frate Umile da Petralìa figlio d'un « Maestro di legname » Giovan Tommaso Pintorno da Geraci, autore di crocifissi, quasi specializzato nello scolpirne in legno, onde chi chiede del nostro Maestro tosto gli si accennano i Monasteri di Caltavaturo, Milazzo, Girgenti, Chiaramonte, Randazzo, Naro, Nicosia, Mistretta, Collesano a cui frate Umile da Petralìa scolpì de' crocifissi.

Come si intrecciarono le influenze nelle regioni italiane, anche prima che i mezzi di comunicazione fossero facili come ora!

L'avorio fu sovente la materia d'intarsio nei mobili in motivi incisi ad ornamenti e figure come nello stile precedente, ed assurse talora a grandi figurazioni storiche come in un maestoso esempio, nel Museo Civico Filangeri a Napoli, una grande tavola con la carta geografica delle provincie napoletane di terra ferma all'epoca di Filippo III di Spagna, l'elenco de' governatori, vicerè e re di Napoli, dall'epoca dei Normanni fino al 1615-16, con stemmi effigie di monarchi e simili. E l'avorio cedette ancora il posto all'intarsio con legni di varia natura; la madreperla, il bronzo, l'argento intarsiarono la nostra ebanisteria che dal tributo metallico si accese a vistosi o delicati effetti. Nessun epoca chiese infatti al metallo tanto concorso nei mobili lignei, quanto la nostra; così un esercito di cesellatori si associò a quello che empì i secoli XVII e XVIII con armadi, tavolini, cassettoni, consolle, specchi, poltrone. Ed ecco il genere cosiddetto alla Boulle, più fantasioso e nobile del genere certosino infuturatosi nel regno della bellezza.

Il pennello fu adoperato sui mobili barocchi e roccocò abbondantemente e dove l'oro non cuopre gli intagli col suo brio, il pennello crea fiori o scene, o medaglie colle sue carezze. Ancor più si stende su tutta la superficie lignea la quale, sprovvista di ogni sagoma, col solo profilo tagliato al gusto barocco o roccoccò, diviene campo libero al pennello dell'ornatista e del figurista. Certi mobili d'origine veneziana, settecenteschi, si cuoprono d'un fondo e su esso, una sopra l'altra, delle piccole istorie narrano scene amorose e cortesi. Questi mobili potevano esporre l'abilità d'un fine pittore come soggiacere alle volgarità d'un artista dozzinale. Le Collezioni pubbliche e private non ne vanno sprovviste, per quanto i tempi avversi al Barocco e al Roccoccò abbiano portato sotto la cappa del caminetto centinaia di mobili pitturàti.

Un notevole saggio di mobile colorito verde a fiori vibranti nel giallo, nel rosso, nel rosa appartiene al Museo Civico di Padova: e i fiori talora sono in rilievo o dipinti, e il rilievo colla pittura si associa in armonie policromatiche acute come nella mobilia de' Calbo Crotta, al Museo Civico di Venezia, esposta nella Mostra Goldoniana. Trattasi di un armonia su fondo verde e l'effetto sale altissimo. Un mobile tutto pitturato con piccole scene su fondo biancheggiante, espressivo nelle sue composizioni settecentesche, veneziano vidi in una sala del Palazzo Mannàti a Milano benissimo intonato all'ambiente della sala, coperta da una vòlta su cui le filettature in stucco dorato e un grande medaglione dicono la eloquente parola dell'arte.

Il tipo di mobili coloriti e dipinti non esclude che l'oro si allarghi dovizioso sui nostri legni; e niuno potrebbe contare le consolle, i tavolini, le sedie, le poltrone, gli sgabelli, le mensole dorate composte dal Barocco e dal Roccoccò.

La espressione del colore non soltanto si offre dalla nostra mobilia con la policromia artificiale,

(1) Di Marzo, *I. Gagini*, vol. I, p. 73 7, e seg. La ditruzione surriferita si accenna da Di Marzo sussidiata da documenti. Si credette erroneamente che Giambattista e Stefano Livolsi fossero padre e figlio Di Marzo, op. cit. p. 708.

essa vien data altresì dalla policromia naturale a parte gli intarsi eburnei e metallici di cui fu parlato: così le impiallacciature, le commettiture e le venature dei legni, coloriscono i mobili e le combinazioni dei legni, quando miti quando vibranti, salgono all'estremo della unione irritante, ebano e avorio, bianco-nero, come un tavolino tutto nero sagomato in bianco. Quindi il noce d'India, il mogano, l'ebano, il legno rosa, sostituirono signorilmente il pennello o la policromia artificiale che dal verde va all'azzurro, al violetto, al paglierino in tonalità miti riflettenti la mollezza della società roccoccò. Nè la laccatura o verniciatura sta in seconda linea; anzi il suo posto luminoso fa perdere di vista qualche merito dei legni appartenenti all'epoca della parrucca. La simpatia all'Estremo Oriente produsse allora eccellenti laccatori; e la famiglia Martin, in Francia, culmina l'arte del verniciare e l'epoca dei Martin da Stefano Martin a' suoi quattro figliuoli Guglielmo-Simone, Stefano, Giuliano e Roberto: sec. XVII e XVIII) corrisponde a incontrastati trionfi di laccatura mobiliare.

I mobili più caratteristici di quest'epoca sono i Boulle, così chiamati dai Boulle, soprattutto da Andrea Carlo (1642 † ?), il quale non fu soltanto un ebanista geniale, uno scultore squisito, un pittore raffinato, ma fu altresì uno stimatore insigne di belle cose, un raccoglitore distinto, entusiasta; anzi tale passione, addusse a un turbamento economico che oppresse la sua vita d'artista. Agli inizi del secolo XVII, esisteva a Parigi una famiglia Boulle, e dal 1619 un Pietro Boulle abitava la Galleria del Louvre col titolo di ebanista regale, appartenendo alla schiera de' Maestri i quali sua « Maestà Cristianissima » stimò degni di residenza privilegiata. Egli allevò molti figliuoli, sette ragazzi; ma Pietro Boulle non ha gli stretti vincoli che si credette col Nostro; Andrea Carlo fu figlio d'un Giovanni, scoperse M. Jal, e non d'un Niccola Boulle ricamatore, come scrisse con qualche insistenza M. Read. Inoltre Andrea Carlo non fondò la sua dinastia di ebanisti; nè si può escludere che Giovanni fosse parente di Pietro Boulle, il quale non potrà, comunque, tòrre il vanto al Nostro di avere inalzato il genere di mobili principeschi corredati da intarsiature o incrostazioni metalliche. Nè l'uno nè l'altro inventarono il genere le cui origini vanno molto in là nei secoli; sennonchè l'uso dei metalli nei mobili (qui conosciamo le intarsiature metalliche dei Romani) non equivale al modo pittoresco adottato da Andrea C. Boulle e dai suoi discendenti: questo interessa. I mobili Boulle entrano perfettamente nell'epoca che essi esaltano colle fantasie decorative. Così Andrea C. Boulle godette la stima del Colbert, ancora giovane (segno che toccò presto la rinomanza), ottenne l'abitazione al Louvre, e fe' parte al gruppo, che riunito intorno a Le Brun, portò alto il genio francese. E fu onorato il Boulle, dalla Corte di Francia, desiderato dai ricchi signori e finanzieri della sua epoca smaniosi di possederne le opere. Giuseppe Ant. Crozat e Samuele Bernard furono fedelissimi al nostro ebanista, e quest'ultimo ne avrebbe pagato 50.000 lire una scrivania (1).

Gli albi dell'architetto Roberto de Cotte nella Biblioteca Nazionale di Parigi, rivelano che Andrea C. Boulle fu incaricato di lavori ebanistici da vari principi stranieri e gli elogi fioccavano sul suo nome, eccezionali come quello nell'*Abecedario* del Mariette che li riassume. Onde il M. Andrea C. Boulle « passa « dans tous les temps et chez toutes les nations pour, « le premier homme de sa profession. Ses meubles « enrichis de bronzes magnifiques et d'ingènieuxq or- « nements en marquèterie, sont d' un goût ex uis, « et la mode ne leur fait rien perdre de leur prix. « Ils sont plus recherchés que jamais; on veut les « imiter et l'on n' en approche point ». Ancora: « Cet « artiste joignoit au bon goût la solidité ». (2) Giustissimo i mobili del Boulle sono bene inquadrati, ispirati a razionale costruzione, organici e il capriccio sta tutto negli ornati, figure, teste e svolazzi.

Il Boulle non ideò sempre i mobili che portano il suo nome; egli ne chiese talora il disegno, sembra, a Giovanni Bérain; tanto vero molti modelli di questo Maestro somigliano i mobili del Boulle persino nello stile ornamentale, in certi arabeschi che il Bérain predilesse.

De' mobili Boulle ne sono ornati il Louvre (Galleria d'Apollo) il Museo di Cluny, la Biblioteca Mazarina, Versailles, la Raccolta C. Stein, la Raccolta d'Hamilton Palace, quella di M. L. Bischoffsheim a Londra, e ne possedè la celebre Collezione di S. Donato a Firenze (3).

---

(1) Alcuni prezzi: « per sua Maestà Cattolica, » Sa Majeste Catolique » « bureau et commodes par Boulle.., 3,586 liv. 9 s... fourniture à l'Electeur de Cologne pour son palais de Bonn, deux commodes ornèes de bronze d'or moulu dans deux caisses, 1,675 liv. ».

(2) Op, cit,, vol. I, p. 167.

(3) Nelle grandi vendite del tempo i mobili Boulle occupano il posto d'onore. V. i Cataloghi del marchese de Ménars (1766) di M. de Jullienne (1767) di M. de Lalive de Jully (1770), di Randon de Boisset (1777), dell'orefice Dubois (1780), del duca d'Aumont (1782): così l'Havard, op. cit., p 50.

Quattro figli Giov. Filippo († dopo il 1732) Pietro Benedetto († 1741) Carlo Andrea (1685 † 1745) detto Boulle de Sèvre e Carlo Giuseppe (1688 † 1754) esercitarono l'arte paterna, due lavorarono col padre al Louvre, Gio. Filippo e Carlo Giuseppe, — Carlo Andrea e Pietro Benedetto fecero ognuno da sè aprendo due botteghe d'ebanisteria. Ma i figli del grande Maestro furono scimmie, non creatori, come osserva il Mariette « les fils qu'il a laissés n'ont été que les singes de leur père » (1).

Importantissima la Collezione Jones settecentesca, nel Museo di Kensington: essa contiene molti mobili negli stili dei Luigi, francesi e italiani, la cui conoscenza giova allo studioso (2),

Questa Collezione offerta al Museo da Giovanni Jones nel 1882, oltre ai mobili vanta oggetti specialmente francesi della seconda metà del sec. XVIII, porcellane di Sèvres e d'altre fabbriche, molti bronzi e marmi, miniature, gioielli, smalti, lacche giapponesi e chinesi; tuttociò in un assieme impressionante ed educativo. Chè questa Collezione evoca intero lo spirito della epoca che rappresenta e, fra mezzo a' suoi mobili, alle sue porcellane, a' suoi bronzi, ci sentiamo a disagio col nostro vestito e col nostro abito mentale.

Il legno non servì soltanto ai mobili e alle figure, si adottò in cento diversi usi come nell'epoca anteriore; persino nelle tabacchiere, nei pomi da bastone, nei lampadari unito al ferro, al bronzo. Intanto constatiamo l'abbondanza di scultori barocchi e roccoccò che trattarono felicemente la statuaria: lo che giova alla mobilia la quale, con insolita frequenza, si decorò con immagini, teste, mascheroni, figure volanti e cariatidi.

Ricordi, il lettore, la statuaria policroma dei presepi e delle macchine processionali nella Liguria, nella Campania e in Sicilia; associ la popolazione di statue in questi soggetti, coi crocifissi e le statue in altari, cori, tabernacoli, che la ferace immaginazione secentesca e settecentesca creò alla decorazione, e egli avrà un'idea dell'esercito di statuari che scolpirono il legno. I Forlani, i Maragliano, i Brustolon, i Fantoni sono i primi a vedersi appena si accenni la statuaria lignea nel sec. XVII e XVIII. Intorno a questi astri di primo splendore altri minori si aggirano: il trapanese Matèra (fior. nel 1709) di cui si indicano le statue lignee forbitamente modellate nel Museo Nazionale di Monaco, Ercole Leli (fior. nel 1732) autore di vive e sensitive statue lignee nel teatro anatomico all'Archiginnasio di Bologna, importante più d'una stella di mediocre splendore, e lo scultore Giuseppe Plura (fior. nel 1732) il quale scolpì vari Cristi nelle chiese di Torino. Tali Maestri scolpirono con sapienza (1). Con sapienza: nè mai si diffuse errore più grossolano di quello contro la statuaria barocca; e io, girando lo sguardo, dovunque scorgo opere che proporrei a modello.

Volete delle salde e belle figure barocche bravamente scolpite? Andate a Venezia a S. Giovanni e Paolo a vedere quelle di Antonio Tersia (fior. nel 1658). Solidità, disegno, modellazione ardita ed espressiva Il pudico *Der Cicerone*, che si trattenne tanto a S. Giovanni e Paolo, non si accorse del Tersia. Diamine un secentista!

La statuaria che ci interessa si integra benissimo ai mobili e agli oggetti decorativi, così gli artisti che vorrei indicare unificano i loro sforzi di statuari all'ornato e alle sagome d'architettura; e, non escludo che taluno non abbia modellato statue nate a viver da loro sole, anzi gli scultori di presepi e macchine processionali appartengono agli artisti che all'apparenza meno dovremo consultare. Comunque indico il Maragliano, di cui il marchese Andrea Spinola a Genova conserva due statue, la Gloria e la Verità colorite e firmate *A. M. Maragliano* 1730, le quali forse appartennero ad un assieme decorativo, e potrei indicare una superba Deposizione dello stesso in S. Filippo Neri a Genova, e ivi medesimamente potrei accennare le statue del Maragliano nella Chiesa priorale di S. Fede, potrei indicare Andrea Fantoni coi suoi crocifissi e con qualche statua isolata, chè egli, intagliatore e statuario lavorò il legno, il marmo, l'avorio, il bossolo con identica facilità (bello il crocifisso del F. nell'Accademia Carrara e Bergamo) e potrei insistere su Giuseppe Plura, appena indicato, se fossi amico di aride indicazioni.

La statuaria lignea barocca o roccoccò, dove l'oro non coperse teste e statue di mobili, fu sì o no po-

(1) *Abecedario*, vol. I, p. 167.

(2) Maskell, *Handbook to the Collection* e *Catalogue of the Jones Collection*.

(1) Fra i bellissimi crocifissi che, numerosi, scolpì a Genova Antonio Maria Maragliano, notevole quello nell'Oratorio di S. Antonio abate; e Girolamo Pittaluga di Sampierdarena († 1743) che lavorò a Genova le cose piccole e raramente scolpì il legno', eseguì (Alizeri, op. cit. vol. I, p. 596) un crocifisso, la Maria e S. Giovanni in S. Sabina, statue grandi pazientemente scolpite.

licroma; e mentre il Maragliano colla sua scuola colorì, dorò, pitturò persino le fioriture agli abiti delle immagini, il Brustolon e il Fantoni statuari dal getto vigoroso e muscoloso, non attratti dalle vistosità policrome, non diedero corredo di ori e colori alla statuaria la quale essi offrono spesso nelle sue forme schiette. Nè questa meno seduce lo sguardo di quanto non possa la statuaria del Maragliano che cuopre, con la scultura degli artisti nominati, molta superficie del nostro studio.

Il barocco e il roccoccò si affannarono a intagliare soffitti (1). L'intaglio dei soffitti, invero, frappeggiò e contornò volùte e cartelle più in gesso che in legno, tuttavia il legno coperse navate di Chiese, sale e saloni di Palazzi più di quanto non si immagini; e dove esso si unificò alla pittura, ciò che avvenne non infrequentemente, il legno si assunse di materiare ampie cornici alle tele le quali poterono appartenere ad alti Maestri come a Venezia nel Palazzo Ducale.

L'usato e abusato sistema a cassettoni non poteva appagare le volubili fantasie barocche e roccoccò; e l'ondulazione dei mobili si ripete nei soffitti i quali, quando s'inteneriscono alla linea retta, si muovono e si agitano grazie a stemmi o cartelle che sormontano le sagome imperturbabilmente.

Compongono quindi due grandi famiglie i nostri soffitti lignei, una ideata dall'intagliatore e dal doratore, l'altra da quest'artisti che si disciplinano al pittore il quale colorisce il legno ed innesta le sue scene effigiate sulla tela all'intaglio che inquadra i dipinti. Tali le due grandi divisioni dei soffitti barocchi e roccoccò: chè il motivo a travi, caro al Medioevo, esula sostanzialmente nell'epoca attuale.

Il soffitto nella chiesa di Badia a Firenze importantissimo, ligneo, a scomparti, ricco, onora l'intagliatore Felice Gamberai (fior. nel 1625), secentista che risalta fra gli intagliatori del secolo XVII in quest'opera insigne. Egli che ne fu soltanto esecutore, ricevette il disegno da un Segaloni che qui si nomina ad onorarlo. Non decorato di tele, il soffitto di Badia partecipa come il soffitto nel Duomo di Sarzana, che studieremo, alle prime delle due grandi famiglie; e la Toscana che vanta modelli appartenenti alle due specie espone ora un soffitto nella sua città meno artistica: Livorno.

(1) Charvet, *I soffitti dal secolo XVI al secolo XIX nel Piemonte*, Torino, 1890.

Livorno, città moderna ricostruita da Ferdinando I a cui s'inalzò un cospicuo monumento d.° i Quattro

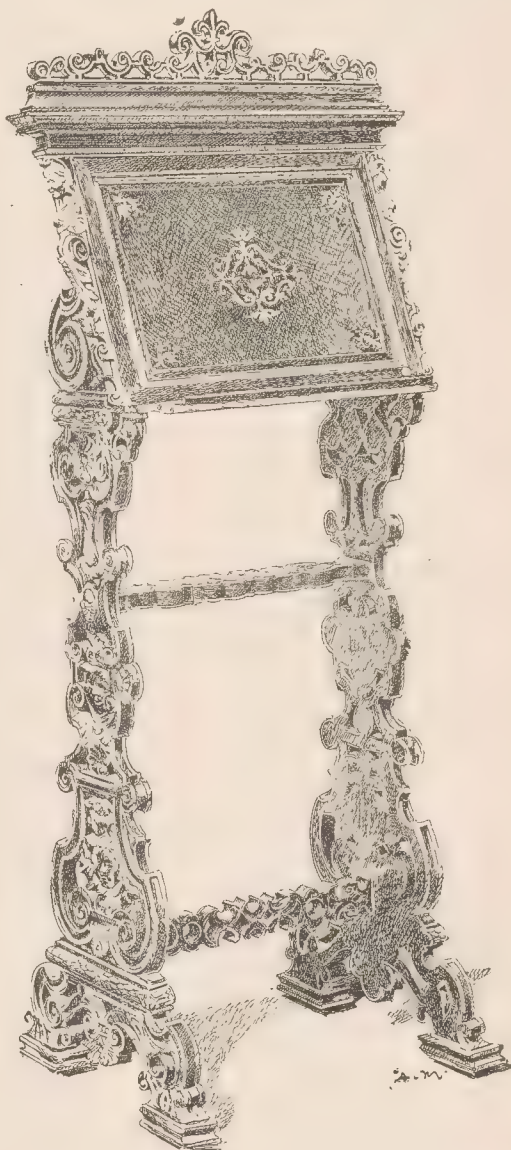



Fig. 183. — *Bologna:* Leggio nel Museo Civico (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

Mori, ha nel Duomo già S. Francesco, eretto da Alessandro Pieroni architetto fiorentino, un ricco soffitto ligneo. Cuopre l'unica e vasta navata con in-

tagli, dorature, lavoro felice di Vincenzo Dell'Imperatore che vi si affaticò dal 1610 al 14, e la doratura fu allogata a un Francesco Callisto Frasconi che finì il soffitto nel 1617. Il soffitto contiene tre grandi tele, quella nel mezzo opera pregevolissima di Domenico Cresti d.° il Passignano, quella verso l' altar maggiore di Jacopo da Empoli e l'altra di Jacopo Ligozzi.

Grandioso il soffitto secentesco nel Duomo di Sarzana (1). Esso si stende sulle tre navi della Chiesa, in un movimento originale di intelaiature che produce alcune grandi formelle varie nelle sagome con cartocciami sontuosi, grandi cherubini, larghi girali, in un'arditezza di buon effetto. Quest'opera lignea del 1670 poco nota, esalta Pietro Giambelli intagliatore pisano. Il nostro soffitto fu collocato al posto, grezzo, senza oro nè colori: ciò ricorda un soffitto della non lontana Lucca e il fatto può costituire una idea originale o indicare povertà di mezzi.

Fig. 181. – Leggio (Fotografia dell'Emilia Bologna).

La chiesa di S. Maria dei Servi a Lucca edificata tra il 1377 e il 90 dai padri Serviti subì alcune trasformazioni nei primi del secolo XVI e nel secolo XVII ricevè una cantoria e un soffitto a larghi partimenti intagliati che non venne mai dorato nè colorito. Però ha tre grandi specchiature quasi come il soffitto di Livorno; nella parte centrale due collo stemma della Repubblica, uno con quello dei Servi di Maria, l'altro con un dipinto a olio rappresentante secondo il testo *Philippe accede et adjunge te ad cornum istum,* soggetto tratto dal capitolo VIII degli Atti apostolici. Il soffitto in S. Maria dei Servi fu restaurato nel 1889.

Possiamo trascurare altri soffitti: a Ravenna (1611) sulla navata maggiore di S. Apollinare in « Classe Fuori » sostituzione alla antica travatura a stelle auree (epoca di Leone III [795-816]); il soffitto nella Chiesa di Bettona (Umbria) da un ignoto artista bettonese del secolo XVIII intagliato; il soffitto in S. Maria del Colle, nella Chiesa Matrice di Pescocostanzo (Abruzzi, navata principale) di Carlo Sabatini del 1671-82 pitturato da Giovanangelo Bucci; il soffitto sontuoso ad oro e colori nella chiesa cosiddetta la « Croce di Lucca » a Napoli a cassettoni, primeggiato nel mezzo da una superficie elissoidale destinata, ahime! ad abbellire un Museo (1) e possiamo trascurare molto altro. Bologna e Venezia compensano le ingenerosità che potremmo commettere; Bologna coll'Archiginnasio e Venezia col Palazzo Ducale.

L'edificio delle Scuole o Archiginnasio nel cui teatro anatomico si allarga il soffitto che riproduco (tav. LXXXVII [2]) si inalzò a Bologna da Antonio Morandi o Terribilia nel 1562, ed io amo più il soffitto che l'Archiginnasio col suo portico tozzo e la lunga fila delle sue finestre, le quali formano l'unico piano in questa costruzione che vorrà visitarsi ad ammirare nel soffitto ligneo un'opera d'arte lignea signoreggiante.

---

(1) Podestà, *Arte antica nel Duomo di Sarzana,* Genova, 1904, cit. Ha il torto di accennare appena il soffitto del D. e distrarsi in generalità.

(1) Sorse una protesta di artisti esteti, e scrittori contro il progetto di demolire la Croce di Lucca (1903). In tale occasione si rifece la storia della chiesa, ossia se ne ricordarono, dalle *Napoli Nobilissima*, le principali vicende da cui appare essere stata, la Croce di Lucca, ridotta quale oggi appare dal 1643 al 49 dall'architetto Fr. Antonio Picchiati. La chiesa ricevette un restauro nel 1684. L'idea di atterrare la Croce di Lucca trova la sua compagna a Milano nella demolizione (1907) del tempio di Francesco M. Richini (1583 † 1658) S. Giovanni de' collato d.° « Le Case rotte ». Due pessime iniziative.

(2) Cavazza, *Le scuole dell'antico Studio bolognese*, Milano 1896. Si soleva assegnare al nipote Francesco Morandi. Cfr. il *Giornale illustr. dell'Esposizione emiliana del* 1888.

Del 1645, la sua sontuosità fa colpo in questo imponente Teatro anatomico che si allogò, nel 1637, a Giambattista Natali sostituito, due anni dopo, da Antonio Levanti inventore del Teatro il quale ricevette, nel 1732, una ricca cattedra con statue del nominato Ercole Lelli, richiamo opportuno dove si esalti la bellezza (1).

Più larga messe di idee si attinge nel Palazzo Ducale a Venezia ove l'arte, nei soffitti barocchi, tocca il suo culmine di opulenza. L'inusata ampiezza delle sale sveglia una larghezza di temi decorativi che ogni esteta dovrà conoscere; perocchè quivi l'arte lignea va ad una eloquenza difficilmente superabile. Non bisogna fermarsi peraltro sui particolari, occorre sollecitare l'attenzione sugli assiemi a cui l'oro, che scintilla nei lumi o si oscura nei serpeggiamenti, aggiunge un fascino che le parole non riproducono. Si tratta di soffitti i quali unificano l'intaglio alla pittura e formano la cornice a scene create da illustri Maestri: Paolo Veronese, il Tintoretto, Palma il Giovane, Francesco Bassano, Federigo Zuccaro, a non citare i minori: Antonio Aliense discepolo del Veronese, Marco Vecellio, Tommaso Dolabella, Giulio del Moro, Camillo Ballini, Francesco Montemezzano, Andrea Vicentino (2). Così si vola da una sorpresa all'altra, e il tono si mantiene molto alto sia che si alzi lo sguardo al soffitto nella sala dei Pregadi o del Senato ove il soffitto si associa alle cornici dei vasti quadri parietali siffattamente che il legno scolpito sul muro può indicarsi con quello del soffitto; sia che si alzi lo sguardo al soffitto nella sala dello Scrutinio il quale s'involta in ellissi, si irrigidisce in rettangoli a contenere maestà di pitture; sia che si alzi lo sguardo all'immenso soffitto barocco nella sala del Maggior Consiglio. Quivi la imponenza riassume ogni seduzione, grazie alle colossali proporzioni della sala e al pomposo movimento del soffitto su cui l'oro tripudia a dar maggiore spicco ai dipinti culminanti nella famosa Gloria di Venezia di Paolo Veronese. In confronto, l'effetto dei soffitti precedenti s'impallidisce come resta affievolita la voce che parte dal soffitto nella sala del Collegio, il quale è pur solido e potente; chè il rapido pennello del Veronese muoventesi fra sagome d'oro si appassiona con entusiasmo ora in un ciclo di quadri fra i più eloquenti del magnifico Maestro.

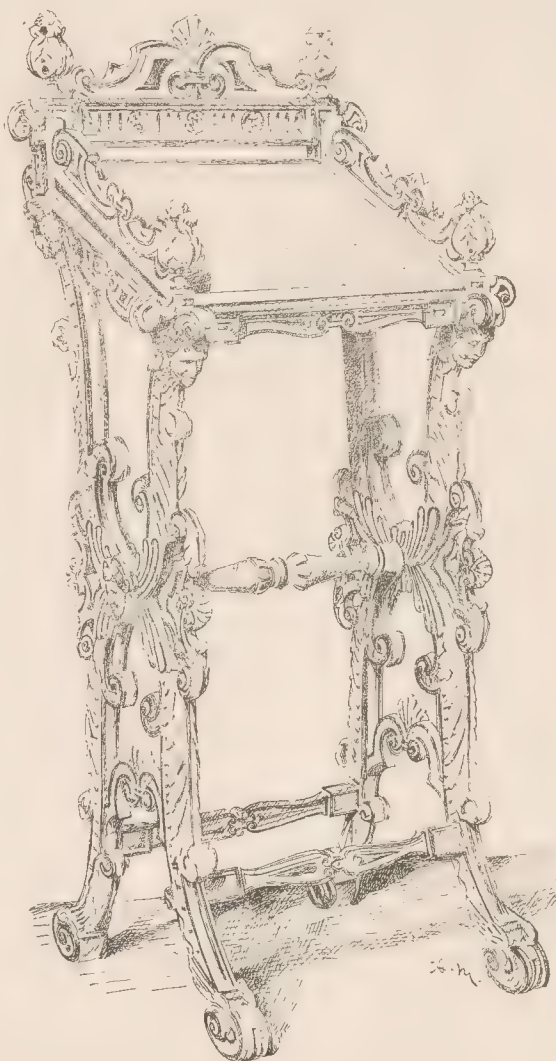



Fig. 185. — *Bologna :* Leggio del Conte Sassoli Tomba (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

Cosa si può scrivere dirimpetto a tanta maestà? Cosa si può scrivere sul soffitto che pur ha larga espressione, dico sul soffitto a S. Giuliano non lungi dal Palazzo Ducale? Ligneo esso cuopre questa chiesa

(1) Cavazza, Op. cit., p. 256 e seg.

(2) Ogni sala del Palazzo Ducale di Venezia contiene una tabella colla proiezione dei soffitti, col nome dell'Autore dei quadri unito al titolo del soggetto. Perchè non il nome degli intagliatori! Avanzo di avversione all'arte nell'industria.

rettangola come un salone, vago in striscianti vòlute mezzo dorate, aprentesi in formelle, solenne in una grande pittura e lumeggiato coll'oro (1).

A Venezia non si visitano inutilmente i Palazzi privati, e il Palazzo Pesaro emerge nel soggetto de' soffitti lignei, con una sontuosa composizione (1682) ampia e ridondante, esempio degnissimo di ampollosità barocca. — Mi rincrese di non averlo designato; — chè questo soffitto secentesco non fine come non sono i soffitti ducali, ha il motivo netto che corrisponde a una invenzione la quale aspira al pregio delle spontaneità conseguita con motivi animàti.

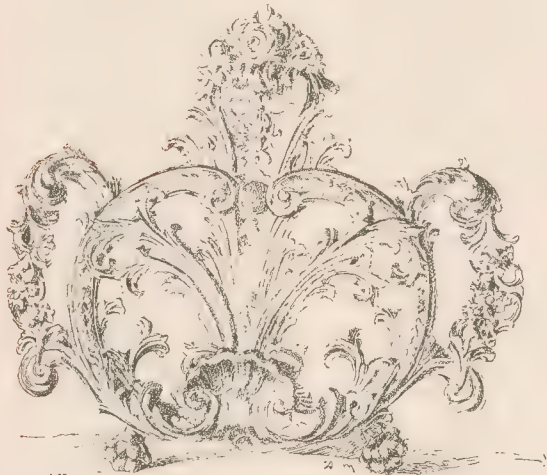



Fig. 186. — *Venezia:* Leggio nella Chiesa di S. Raffaelio.

Come principiai da Firenze così finisco trattando i soffitti di legno dorato e pitture. Firenze vanta il maestoso soffitto ligneo della SS. Annunziata di Ciro Ferri con pitture di Baldassare Franceschini d.° il Volterrano (1611 † 89) il quale culmina all'epoca sua nella città che raccolse amorosamente le opere di tanti eminenti Maestri. Esso fu pagato da Matteo de Medici.

(1) Nell'agosto del 1909 sotto il tetto di questa chiesa si scopersero quindici fra tele e cartoni cinquecenteschi. Queste tele che prima ornavano la chiesa nel 1830 o 40 furono tolte, arrotolate e collocate nel soffitto per cura di un monsignore. Le tele sono: un *Cristo al Calvario* del Tintoretto; una *Resurrezione* e un *Ecce Homo* di Palma il Giovine; due imposte d'organo con *San Girolamo* e *San Teodoro* di Andrea Vicentino; un'*Orazione nell'Orto* e una *Lavanda* di Giovanni Fiammengo; una *Deposizione*, una *Presentazione di Cristo a Caifas*, una *Incoronazione di spine* e una *Flagellazione* di Leonardo Corona. Le tele sono rovinatissime e non portano maggior fama ai Maestri antichi, eccettuato quelle del Corona che, fanno meglio conoscere questo artista.

Gli intagliatori e intarsiatori in questo periodo trovarono loro mezzo di espansione nei cori delle Chiese e negli armadi delle sagrestie; e quando un intagliatore aveva la fortuna di un incarico cosiffatto spesso creava opere pompose.

Molte Chiese posseggono cori o armadi monumentali; e bisogna aver visitato il mezzogiorno d'Italia, anche i paesi secondari, ad aver vivo il ricordo di vaste composizioni lignee folleggianti nell'ondeggìo di curve, felici nell'aggruppamento di statue e bassorilievi. Colonne a spirale, floreate, scannellate, frontoni spezzàti ripiegantesi a vòlute, inquadrature in cui le curve si assimilano alle rette in una bizzarra ondulazione a cui il pensiero dà gradita pittoricità.

Parliamo de' cori; gli armadi verranno dopo i leggii, i basamenti lignei, le cattedre e altro.

Ho negli occhi gli spettacoli lignei di ebanisti e intagliatori in cori barocchi primeggiati nei ricordi miei dal coro a S. Giorgio Maggiore e alla Salute in Venezia, a S. Eusebio in Roma, nella chiesa abbadiale in Montecassino. Tali spettacoli, col loro aspetto sontuoso, fanno fantasticare di maghi dello scarpello e di artisti inverosimili.

Importanti in Toscana e in Lunigiana alcuni stalli corali come quelli nella Certosa del Galluzzo (Firenze) che Cosimo Feltrini, Domenico Atticciàti e i fratelli Baglioni idearono e scolpirono per quella chiesa, alla fine del secolo XVI; quelli settecenteschi nella chiesa di Badia ad Arezzo, grandiosi con analogo leggìo, e quelli di Sarzana nel Duomo settecenteschi pure: essi preparano le opere più sontuose a Bologna, Milano, Venezia, Roma, in cori leggii (fig. 183,-84,-85 86), di cui molte chiese in piccole città toscane possono offrire notevoli saggi (fig. 187 [1]).

Qui si illustra il coro di S. Maria in Porto a Ravenna (fig. 188-89), non perchè va ad un ordine di bellezza infrequente ma perchè, largamente ideato e scolpito da un Mariano Francese (fine del secolo XVI) non è conosciuto. Dicasi altrettanto del leggìo appartenente al Duomo di Ravenna leggiadro nel suo movimento curvilineo (fig. 190). Milano e la Lombardia sono molto ornate da stalli corali ragguarde-

(1) Un bel leggio barocco, ignorato, trovasi nella chiesa di S. Giusto in Piazzanese (Pistoia) Ligneo, è intagliato e dorato e tocca un effetto d'arte superbo Il Museo Civico di Torino possiede un curioso leggio intagliato, della Valle di Susa, eseguito in due epoche (XVI e XVII sec.) che ha aspetto medievale. L'intaglio di sapor arcaico, è piatto e geometrico.

voli (1). Avrei potuto collocare, guardando l'Autore, gli stalli corali in S. Maria presso S. Celso a Milano fra i prodotti del Rinascimento, fase estrema; in realtà l'impressione che suscitano, monumento di magnificenza lignea, li associa al periodo barocco. Quindi metto qui cotali stalli che ideò il perugino Galeazzo Alessi nel 1570, ed eseguì Paolo Bazza (✝ 1578) non Banza e Gian Giacomo Taurino il quale finì gli stalli nel 1616.

L'architetto del Palazzo Marino a Milano si scopre subito negli stalli in S. Celso, spartiti da cariatidi evocanti il famoso cortile del Palazzo predetto e inquadrati da imaginosi pannelli che mostrano prospettive di paesi entro cornici ben disegnate con frontoni spezzàti e avvoltolàti. Magnifica la trabeazione su cui, ad ogni partimento, si innalza un finale, con vòlute, rallegrato da putti, alternato sulla linea d'ogni cariatide da un vaso sorriso da dolci testine di fanciulli.

Milano s'inorgoglisce di stalli barocchi o baroccheggianti; la chiesa S. Vittore al Corpo la quale, trovandosi fuori di mano si visita poco, conserva delle sedie corali non tanto grandiose quanto quelle a S. Celso ma ornate da qualche pregio. Ne fu Maestro Ambrogio Santagostino intorno al 1583: anche qui ogni partimento va da una all'altra cariatide ma le cariatidi non sono modelli, l'ornato abbonda, le figure nei bassorilievi sopra la vita di S. Benedetto sono esuberanti e l'assieme non persuade totalmente. Taluno pronuncia il nome dell'Alessi davanti gli stalli a S. Vittore al Corpo; e se può consentirsi una lontana e tarda influenza dell'architetto perugino in quest'opera lignea, come si ammette su alcuni stucchi che illegiadriscono la chiesa, si esclude l'opera diretta dell'Alessi negli stalli a S. Vittore i quali, comunque, rappresentano bene il gusto barocco. Nell'epoca medesima, dalla seconda metà del secolo XVI ai primi anni del secolo XVII, il Duomo di Milano si ornava cogli stalli attuali in cui l'intaglio corre veloce il cammino dell'abbondanza. Come a S. Vittore così ivi il figurista emerge sceneggiando in popolàti bassorilievi la vita di un santo, S. Ambrogio; e nell'architettura, scultura e statuaria fa prodigi d'energia in questi stalli i quali chiesero la collaborazione di vari Maestri: Pellegrino Tibaldo architetto e pittore, Ambrogio Figini e Camillo Procaccini pittori, Giuseppe Meda architetto e pittore, Francesco Brambilla scultore; e gli intagliatori Gio, Giacomo e Riccardo Taurini, Virgilo del Conte primeggiàti da Paolo de Gazii. Il Brambilla modellò due scene importanti: S. Ambrogio che celebra la messa in mezzo a molti devoti (1583) e Teodosio che presenta i suoi figliuoli a S. Ambrogio a riceverne la benedizione. (1590) Ric-

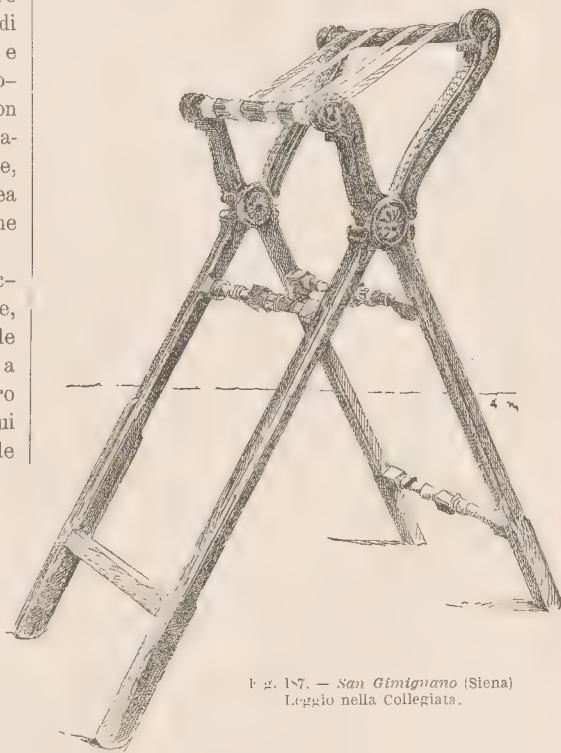



Fig. 187. — *San Gimignano* (Siena)
Leggio nella Collegiata.

cardo Taurini tradusse in legno con vigore i modelli del Brambilla.

Chi vuol godère uno spettacolo ligneo si conduca agli stalli nel Duomo di Milano nei quali lo scarpello intaglia sagome, fiorisce mensole e mensoloni, quelli che dividono le specchiature, e si ferma sopra un ciclo di bassorilievi i quali ravvivano questa scena architettonico-ornamentale che, se meno conosce la varietà, si rischiara bene in una pompa la quale non va nel farragginoso.

Al Secento si assimilano con propositi più modesti gli stalli nella Chiesa di S. Antonio abate dell'archi-

(1) Forcella, *La Tarsia e Scultura in legno nelle sedie corali*, cit E. Mongeri, *L'Arte a Milano*, cit., p. 233. Un rialzo marmoreo con intarsiature va pure citato; corre la curva esterna del coro in legname ed appartiene all'Alessi.

tetto Antonio Maria Richini (1631 circa) e quelli di S. Pietro in Gessate (metà del secolo XVII) grazie

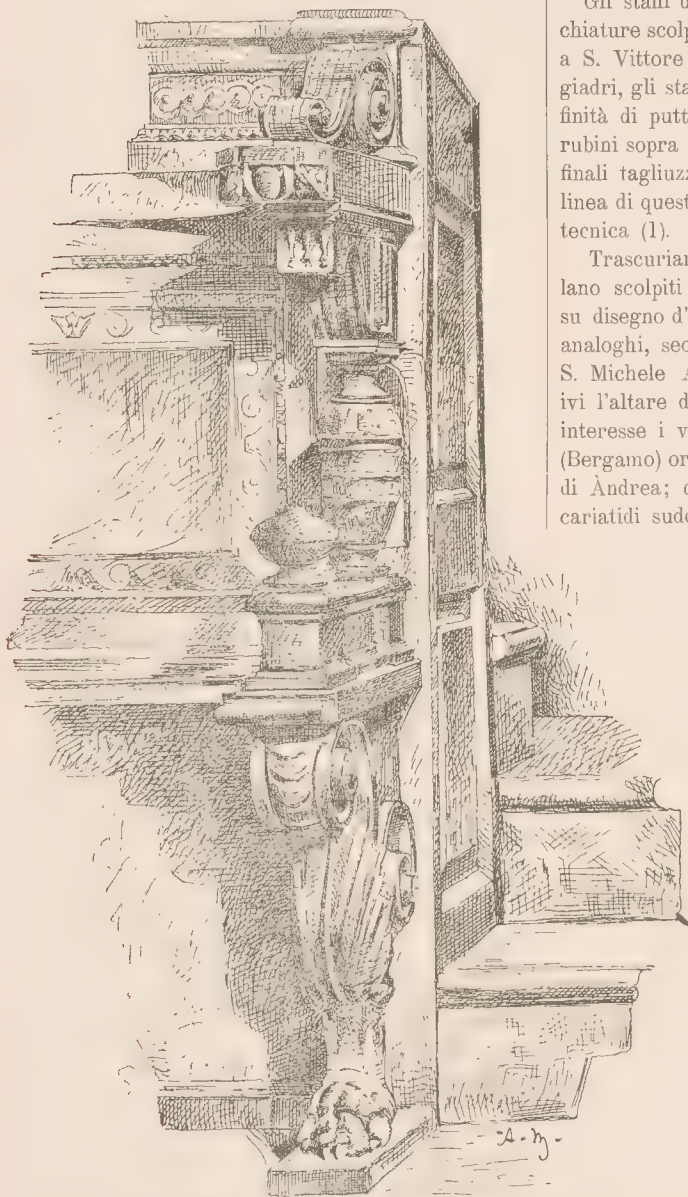



Fig. 188. — *Ravenna*: Motivo in uno stallo inferiore nel coro di S. Maria in Porto.

alle cure di Don Giulio Redaelli monaco benedettino; e appartengono ad un barocco più imaginoso gli stalli nell'Abbadia di Chiaravalle presso Milano onoranti un Maestro d'intaglio, Carlo Garavaglia (1645).

Gli stalli di Chiaravalle svolgono il tipo con specchiature scolpite e figurate onde raccogliemmo esempi a S. Vittore al Corpo e al Duomo di Milano. Leggiadri, gli stalli di Chiaravalle, sono abbelliti da un'infinità di putti a cui si diè il peso di capitelli e cherubini sopra cui la trabeazione s'allinea rigida, e de' finali tagliuzzati si sovrappongono a « muovere » la linea di quest'opera insigne nella composizione e nella tecnica (1).

Trascuriamo i dignitosi stalli di S. Nazaro a Milano scolpiti verso il 1765 da Francesco Ritagliàti su disegno d'un pittore Riccardi, non quelli con leggii analoghi, secenteschi, nel coro della Parrocchiale di S. Michele Arcangelo di Bascapè (Pavia [notevole ivi l'altare del secolo XVII]), ma indichiamo con più interesse i vari cori dei Fantoni: il coro di Rovetta (Bergamo) ornato da mensole e figurette, fatica certo di Àndrea; quello a Sorisole in cui la statuaria in cariatidi suddividenti i partimenti con statue innicchiate entro ogni specchiatura, primeggia; e in queste pagine parlo sufficientemente sui Fantoni perchè il loro nome debba vivere, dolce ricordo, nel mio lettore.

Un coro ligneo barocco non trascurabile possiede la chiesa di S. Sigismondo lungi circa un miglio da Cremona; ne furono Autori Domenico e Gabriele Capra, padre e figlio, ricordati con onore dal contemporaneo Antonio Campi pittore. Pare che il contratto fosse stipulato il 18 ottobre 1590 da Domenico Capra. Morto il padre il coro venne finito dal figliuolo Gabrielle che così firmò:

GABRIELE CAPRA
A CREMONA
A. D. 1603.

La famiglia Capra cremonese riunì una serie di valenti intagliatori e architetti, e si associa ai Sacca, ai De Marchi, agli Stauri il cui nome esulta

(1) Gli stalli di Chiaravalle furono parafrasati dall'Autore di quelli in S. Francesco dei PP. Olivetani in Villanova Sillaro (circond. di Lodi) e restaurati nel 1887.

in opere ricche di eleganza. Pochi conoscono il coro a S. Sigismondo, come pochi conoscono il coro (sempre in Lombardia) a S. Benedetto Polirone timidamente baroccheggiante con colonne isolate su docili sfingi, parsimonioso rispetto al Barocco il quale divampa in movimenti agitati e commossi (1).

La frase un po' ricercata conduce a Venezia, agli stalli di S. Giorgio Maggiore, a due piani, con colonne isolate, in un ordine architravato, pannelli figurativi, putti e foglie ideate e intagliate con insuperabile brio, rispecchianti un banco dalla sagomatura energica, dalle cartelle pittoriche, un'opera di forza che onora l'arte lignea barocca del nominato Alberto de Brule fiammingo, il quale, nell'ultimo decennio del secolo XVI (1597), lavorava questo coro monumentale. Esso mirabilmente esprime un'arte che è fervida immaginazione, felice connubio di forme molteplici materiate superbamente; un'arte che deve conoscersi da chi vuol penetrare nella possanza dell'intaglio secentesco, da chi non si imagina il tesoro di forme, ornati, pannelli, cartelle che può contenere una superficie relativamente non ampia. E qui vibra lo spettacolo del complesso non attenuato dalla bellezza dei particolari, e questo complesso riempie l'occhio e tutti conquista.

Un bell'assieme ligneo a Venezia offrono altresì gli stalli della Salute, corrispondenti agli stalli precedenti (fine del secolo XVI): lo stile della scultura ha saldezza, vivacità ed una certa personalità negli ornati un po' schiacciati dalla forza del pollice. Varie mani però devono aver quivi lavorato; ma la più sicura è la mano di chi modellò i piccoli pannelli rettangoli fra appoggiatoio e appoggiatoio nelle linee degli stalli presso le colonne corinzie. Graziosa la cartella colla voce CHORVS sostenuta da due angioli. Si colorì brutalmente col verde e l'oro.

Venezia potrebbe figurare ancora in S. Giuliano con il coro barocco davanti l'altar maggiore modesto, quasi rivestimento ligneo parietale, con formelle singolari. Ma gli stalli di S. Giorgio e della Salute eclissano ogni opera lignea simile e coeva a Venezia; e nel Veneto veda a Verona in S. Siro e Libera gli stalli di uno scolaro del Brustolon, il Bessoni, guasti dall'umidità.

Si ricordino avanti di abbandonare l'Italia settentrionale i Forlani: Giuseppe che eseguì (1567) nella chiesa distrutta degli Angeli a Promontorio gli stalli ordinati da Domenico e Luca Grilli; e Gaspare, assistito dal fratello Giuseppe che eseguì stalli di S. Maria delle Vigne a Genova (1593-97) sortì a spese dei Grilli nominati.

Uno spettacolo sul genere dei veneziani si rinnova a Roma in S. Eusebio: l'epoca identica press'a poco. Signorili nelle figure e negli ornamenti, gli stalli di S. Eusebio furono abbandonati; che tale abbandono non meritino, viene dimostrato dal mio disegno (fig. 191)

Fig. 189. — *Ravenna*: Cariatidi negli stalli del coro di S. Maria in Porto.

il quale dice languidamente quello che altamente ivi esprime l'Autore innominato. Composto da due capocori, ventisei stalli superiori e quattordici sedili inferiori del seggio abbaziale e di tre leggii (fig. 192) il monumento eusebiano doveva essere trasportato (1898-99) in S. Andrea della Valle, consenziente o volente il Ministero, che dovè cedere alle giuste osservazioni di chi si oppose alla rinnovazione del coro; cioè l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti a Roma (1).

Presso Roma il convento di S. Francesco a Cori, la città laziale celebre nel tempio romano ad Ercole, possiede gli stalli del refettorio, nobile intaglio che

(1) Bellodi, *Il monastero di S. Benedetto Polirone* con 84 ill. Mantova, 1905.

(1) *Relaz. dei lavori eseguiti dall'Ufficio*, Roma, 1903, p. 74-75.

va intorno alla fine del secolo XVII (1670). E dall'altra parte, gli Abruzzi, interessano le attuali ricerche.

Il Duomo di Sulmona (S. Pamfilo) chiesa medieva

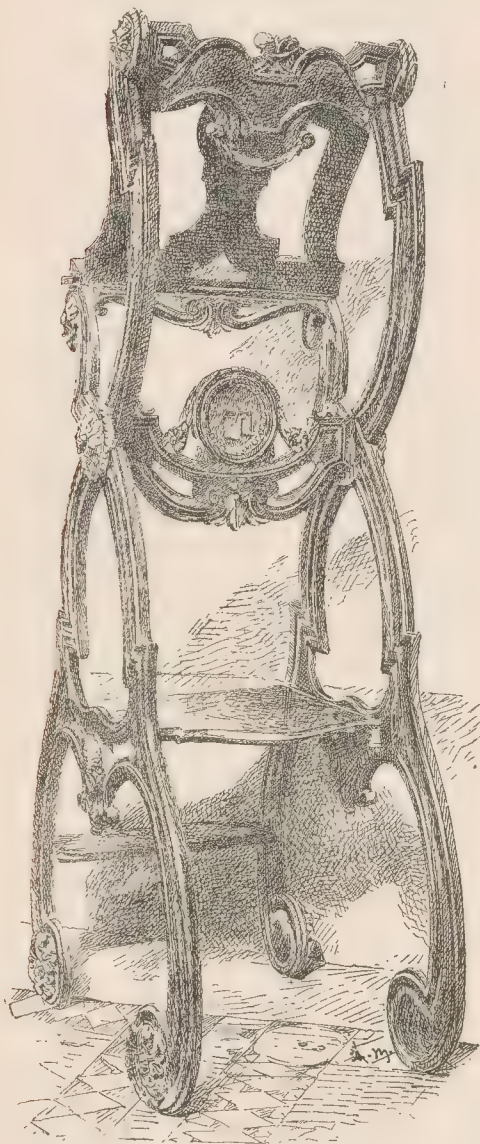



Fig. 190. — *Ravenna*: Leggio nel coro del Duomo (Fotografia dell'Emilia, Bologna)

specialmente nell'interno, ammodernata tranne nella pianta a tre navi antica, ammodernata dico dopo un disastroso terremoto (1706), ricevette nel secolo XVIII gli stalli corali da Ferdinando Mosca (n. 1685) di Pescocostanzo il quale li assunse nel 1751. Essi e i confessionali e propabilmente il pergamo furono ultimati entro lo stesso anno, nota il Piccirilli che ciò deduce dall'iscrizione della cattedra episcopale: FERDINANDVS MOSCA SVLMONENSIS 1751 (1).

Il Mosca, non sulmonese ma pescolano, sposato ad una Angela Pisotta di Sulmona dimorante in questa città, intagliatore ed architetto, eseguì gli stalli del Duomo di Aquila e forse il soffitto col l'organo di S. Bernardino nella stessa città (2).

Gli stalli del Duomo di Sulmona svolgonsi su motivi di sobrio roccocò, ben architettati, abbelliti da colonne a spirale, arricchiti da sottili intagli in un fregio sotto la trabeazione con frontoncini curvilinei in ogni partimento e pannelli a sagomature rettilinee e curvilinee, in un ordine artistico che espone le sue forme con disinvoltura. Il Maestro eseguì il leggìo analogo al coro sulmonese.

Non avendo riprodotto gli stalli di Sulmona, dò quelli a Campo di Giove in S. Eustacchio (fig. 193) che uniscono la sobria intelaiatura ad uno stile ornamentale espressivo in un intaglio eseguito con forbitezza. Richiamano un po' la composizione architettonica d'un sedile intagliato tripartito con mensole, cariatidi, cartelle, nella Badia morronese, il quale deve essere appartenuto a un coro di sulla fine del secolo XVI. Ed ecco si apre allo sguardo una nuova meraviglia: gli stalli nella chiesa di Montecassino. Essi hanno l'imponenza di ciò che nasce dal lavoro sapiente. Fatica d'Antonio Colicci napoletano, che deve essersi circondato di assistenti, in questi stalli le figure si intrecciano agli ornati e i putti vezzeggiano nei divisori, in piedi, seduti, sdraiati ed i minuti intagli empiono pannelli e fregi in un ben ideato movimento di luci e ombre. Monumento superbo, il Torti dichiara che non ha il simile, voleva dire l'eguale, correndo troppo; e si unifica agli armadi di sagrestia e alla rinnovazione della chiesa (1640 e seg.) incitando al ricordo degli stalli nella Certosa di S. Lorenzo a Padulla (Salerno), che inalzano l'arte lignea e la confortano di bellezze.

E la Certosa o Museo di S. Martino a Napoli, il monumento miracoloso d'arte secentesca dianzi in-

(1) *Monum. Arch. Sulmonesi*, p. 90 91.
(2) Il Leonsini in *Monum. st. art. della città di Aquila* accenna Bernardino Mosca di Pescocostanzo che fè il soffitto e l'organo.

dicato colle sue architetture solenni, colle sue pitture vivaci dei Giuseppe Ribera, dei Luca Giordano, dei Belisario Corenzio, dei Cavalier d'Arpino, dei Micco Spadaro, dei Massimo Stanziani, dei Paolo Finoglia, ricevette entro il primo ventennio del secolo XVII da un Bruschetta, il coro ligneo nel Capitolo. Il quale richiama i legni scolpiti della sagrestia non meno disinvolti di quelli che animano gli stalli su cui, con più interesse, dirigo il lettore sensibile al ritmo della nostra arte.

Giù nell'Italia meridionale, anche alcune piccole città attraggono: la chiesa e il convento di Montecalvo (Principato Ulteriore) conserva la bellezza di due cori magnifici appartenenti alla seconda metà del Secento, vaghi in bassorilievi, storie, fregi, collo stemma ducale della famiglia Pignatelli di Napoli, la qual cosa farebbe supporre che cotal famiglia pagò le spese di questo ornamento ligneo il quale indico. Si come indico a Bagnoli Irpino (Avellino) nella Chiesa Madre i superbi stalli intagliati nel 1651-57 dagli artisti, Scipione, Infante, Jacopo Bonavite e un tal Francesco di Napoli. Divisi in diciannove partimenti e ornati con bassorilievi ispirati al Vecchio e Nuovo Testamento, è peccato che essi non formino un tutt'insieme completo; qualche anno fa erano parecchio in disordine.

E quei Livolsi siculi, i nicosiani, che citai, non si oblieranno, Autori del bellissimo coro nel Duomo di Nicosia da essi firmato NICOXIENSIS, JOANNES BAPTITSA (sic!) ET STEPHANVS INCIDEBAT 1622, rigurgitante d'ornamenti benchè non acceso a impetuoso barocco. In questo genere e in quest'epoca, tale è un lavoro cospicuo in Sicilia e serve a lumeggiare i due fratelli nicosiani i quali volli distinguere da altri Livolsi nativi di Tusa, Francesco, Paolo, Scipione.

I rivestimenti o basamenti lignei non sono molto frequenti in Italia, nelle città più ricche si preferiscono i marmi preziosi ai legni intagliati e intarsiati. Ricordo nondimeno il basamento che conservasi in fondo alla navata sinistra in S. Giovanni e Paolo a Venezia il quale conta per molti. Autore il Brustolon, svolge un'architettura mansueta colorita da muscolose cariatidi, tondeggianti, alternate a colonne binate, con nicchie e svelte figurine e scene in bassorilievo nei pannelli. La bellezza emerge nelle cariatidi, il cui spirito decorativo conosce la freschezza della improvvisazione.

Sorvoliamo sulle cattedre sebbene l'epoca attuale non ne sia sprovvista: eccone una in S. Afra

Fig. 191 — *Roma*: Stalli nel coro in S. Eusebio (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale di Roma).

a Brescia, secentesca, che può indicarsi senza attribuirle grave credito. Con cherubini a far da cariatidi e un ampia cartella nel mezzo sotto ad una onesta trabeazione, può sfuggire. Ed eccone una nel Duomo di Savona, piccola e graziosa, barocchegiante, con cariatidi e il fondo intarsiato, avanzo delle scene nel coro di cui parlai (1). Una cattedra nell'Annunziata a Sulmona, parimoniosa, del Mosca

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, p. 55.

che lavorò a Sulmona e ad Aquila non inviso dalla fortuna può indicarsi. Comunque sorvoliamo, sulle cattedre chè i soggetti da trattare sono innumerevoli: gli altari, i palliotti, le pale, i crocifissi, i tabernacoli, i reliquiari, gli inginocchiatoi.

Raccolsi molte notizie sopra gli altari lignei dell'Abruzzo che si accese a profonda simpatia verso tal genere ligneo. Così piucchè decorosi, gli altari abruzzesi di Castelvecchio, Casteldelmonte, Collarmele sono ornamentali, e sono macchine decorative striate da colonne, popolate da imagini, tanto quanto più parebbe troppo se il troppo non fu toccato dagli altari che oggi si veggono. A cui si unisce un altare dorato secentesco a S. Francesco di Tossiccia stato illustrato non molto tempo fa (1). Cotali altari lignei ornano più facilmente le piccole che le grandi città; in queste la possibilità di spendere ispira la preferenza ai marmi come si vide dei rivestimenti o basamenti. Questo non esclude che città primissime in ogni punto d' Italia abbiamo sollecitato dei magnifici altari lignei, persino da Maestri eminenti (2).

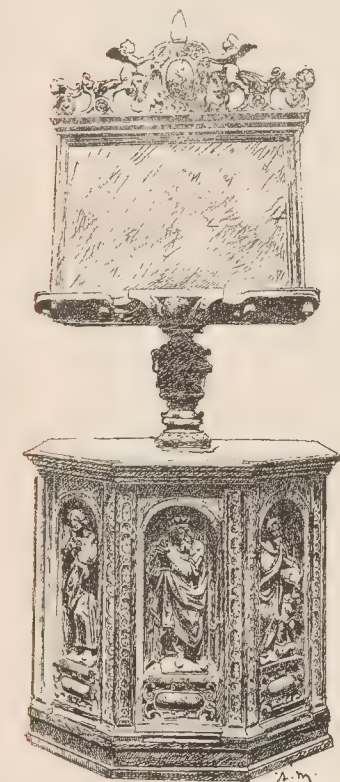



Fig. 192. — *Roma:* Leggio nel coro di S. Eusebio (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale di Roma).

Un grande altare ligneo disegnato, dicesi, da Francesco Solimena detto l'Abate Ciccio (1657 ÷ 1747) nella sagrestia della Chiesa alla Certosa di S. Martino, vorrà osservarsi, elemento al complesso di bellezze barocche che celebrano cotal monumento napoletano; e Torino, grazie al suo Piffetti, vanta un altare superbo in S. Filippo che si espone per la festa del santo titolare. La sagoma, molto mossa, delinea una ampia superficie su cui il nostro Maestro intarsiò, coll'avorio, colla madreperla, col metallo, con legni rari un ornamento di vasi, vòlute, fiori, frutta, fogliami con medaglioni sacri, angeli e putti in una signorile armonia di linee e colori. L'effetto è meraviglioso; e il Piffetti che eseguì l' altare in S. Filippo, volendolo nel 1749 il P. Prever prefetto ai Preti dell'Oratorio, come si legge dietro il palliotto, non eseguì lavoro più ampio.

Si costumarono in quest'epoca gli altarini portatili, e se ne eseguirono con elegante disegno: piccoli gioielli di buon gusto, ricchi in diaspri, argenti, pietre dure. A Milano il Museo Civico ne possiede uno, sono molti anni, con due ale ai lati in ebano e riporti argentei; e la Raccolta Giovannelli a Venezia ne ha uno simile, secentesco, in ebano con fondo d'ametista, colonne in diaspro, fregi in argento e pietre dure.

Certe volte si eseguì il palliotto o la pala soltanto, e l'arte lignea dei due secoli offre alcuni palliotti con ornati e figure, in cui le cure dell'artista si assimilano a alti pensieri di fede e sentimento. Quattro grandi composizioni primeggiate dalla Crocifissione e dalla Resurrezione, si inscenano nell'importante palliotto di legno nero e dorato (seconda metà del XVI secolo) all'altare dell'Addolorata nella Chiesa di Castel di Sangro (Abruzzi) ornamento, in passato, all'altar maggiore nella Chiesa del Castello superiore: le composizioni suddivise da leggiadre cariatidi alate, si inalzano su un piccolo zoccolo con cartelle a vòlute e i pannelli diseguali dimostrano che essi primitivamente non appartennero all'attuale palliotto, benchè la mano dell'artista sia la stessa qui dappertutto e mano torpida e fredda (1). L' artista sarà più soddisfatto, certamente, davanti le due pale intagliate dal Brustolon in S. Pietro Apostolo a Belluno; la

(1) Balzano, *Lavori in legno*, ecc. in *Rassegna Abruzzese*, maggio, 1908.

(2) Il Muzio, *op. cit.*, pubblicò un progetto d'altare, disegno dei Fantoni, a vari piani con moltissime statue, modello nella stilistica barocca non esuberante.

(1) Una persona del luogo mi scrive gentilmente « il palliotto, « alto 1,02-267, doveva far parte di una chiesa del sec. XV su la « quale sorse l'attuale, ove si conserva una sedia intarsiata cinque- « centesca con corrispondenti sedili. Nella Chiesa del Castello, poi « esiste un candelabro di legno intagliato alto 2.10 probabilmente la- « voro locale. Non si sa se i pezzi che compongono il palliotto faces- « sero parte di un' altra opera ». Tale notizia fa supporre che realmente il palliotto abbia dovuto subire una modificazione per essere adattato alla chiesa moderna.

Crocifissione e la Gloria di Francesco Saverio, le quali anni sono, messe in pericolo dai tarli, si tentò di conservare alla bellezza a cui appartengono.

Esistono molte pale lignee, e dove un principe dell'intaglio abbia parlato, la curiosità si inalza.

Gli artisti del legno si esercitarono più frequentemente sui crocifissi; ma questo soggetto si unisce a quello delle statue ed esula un po' dalle mie ricerche, onde non credo di doverlo trattare.

Qui si vuole che la figura non sia ragione unica a sè medesimà e si cerca la sua unione ad un insieme architettonico e ornamentale in tabernacoli, reliquari, inginocchiatoi, confessionali. Tali soggetti sedussero gli intagliatori barocchi e roccoccò, perocchè essi potevano sfogarvi ogni lirismo. Esempio: il tabernacolo nella Parrocchiale di Azzano Mezzegra sul Lago di Como. È sovraccarico; appunto per questo qui figura, poichè dà efficacemente l'idea della sovrabbondanza ornativa nel Secento (fig. 194). Proporzionato, ideato bene architettonicamente, in tre piani combinati entro un assieme piramideggiante, va animato da statue, cariatidi, putti, la Crocifissione nel mezzo, il Presepio e l'Adorazione de' Magi nel primo piano, l'*Ecce Homo* nelle nicchie di mezzo, al secondo piano emergente meno di quanto dovrebbe, e nel piano estremo l'Assunta con vari angioli i quali osanneggiano dai piedistalli che innalzano gli angioli stessi sino alla Vergine: i due vescovi presso l'Assunta, una cupola depressa e Cristo trionfante in posa sforzata sulla cima, ecco il ricco ampolloso tabernacolo.

Un simile monumento, ossia un ciborio oltremodo ricco ed enfatico, evocante il tabernacolo di Azzano Mezzegra, mi venne indicato nella Parrocchiale di Antronapiana nell'Ossola, a tre piani con una cupola circondata da fitta selva di colonne tortili (1). Assegnato ad artisti d'oltralpe, il gusto del lavoro non corrisponde a cotal giudizio: il luogo del ciborio, la valle dell'Ossola, non era sprovveduto di intagliatori nel Secento come non era la Sesia; e io ritengo che il ciborio di Antronapiana sia lavoro di Maestri ossolani. Altro esempio di ciborio secentesco dalla composizione esuberante, vedesi nella Chiesa maggiore di Trobaso (Intra). Nè io posso indicare ad una ad una le bellezze italiche di cotal genere, le quali vanno osservate senza appoggiarsi troppo alle finezze dei particolari. Anzi i particolari bisogna dimenticarli davanti simili legni, i quali spesso uniscono alla ricchezza del contenuto la vistosità dell'oro che vorrebbe toccare l'espressione suprema. Non si dice che ivi talora la forbitezza e morbidezza dei particolari non si associ alla novità degli assiemi:

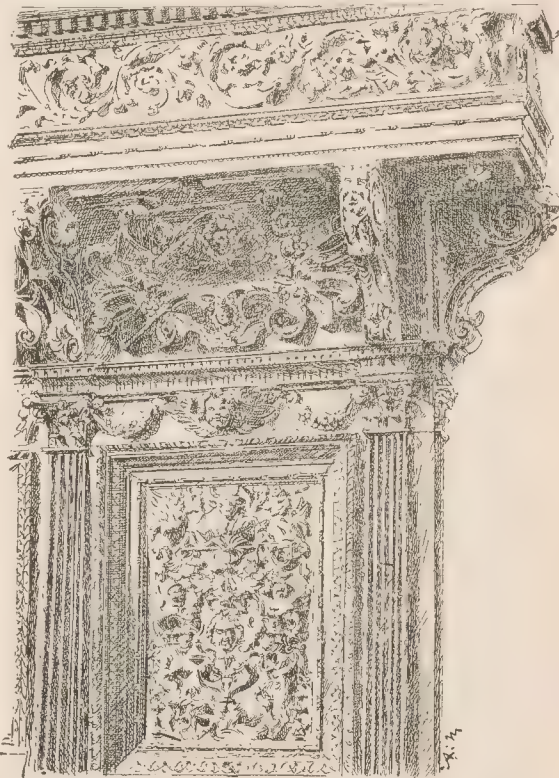



Fig. 193. — *Campo di Giove* (Abruzzi): Stalli nel coro della chiesa di S. Eustacchio: particolare (Fotografia comunicatami dal prof. Piccirilli).

la Chiesa di S. Fosca nel Cadore fuor dal villaggio di Pescùl, possiede un tabernacolo di legno dorato, scultura del Brustolon, meno noto di molte opere del superbo intagliatore, il quale deve citarsi fra le sculture significative sul nostro soggetto e fra quelle che uniscono bene le linee dell'assieme e quelle dei particolari.

Nel Veneto, a Venezia, deve vedersi il tabernacolo del Sacramento, intaglio roccoccò elegantissimo a S. Apollinare e il tabernacolo per l'Eucarestia a S. Moisè. E quanto nel Veneto e altrove dovrebbe vedersi! — la custodia di S. Teodora in S. Giacomo

(1) L'Errera nel volumetto *L'Ossola*, Bergamo, 1908 ne dà la riproduzione a pag. 91 in cfr. colla pag. 88.

Maggiore a Feltre, intaglio vivido del Brustolon dimenticato dal Persicini non obliato da noi: la custudia spiega esattamente lo stile dell'intagliatore bellunese

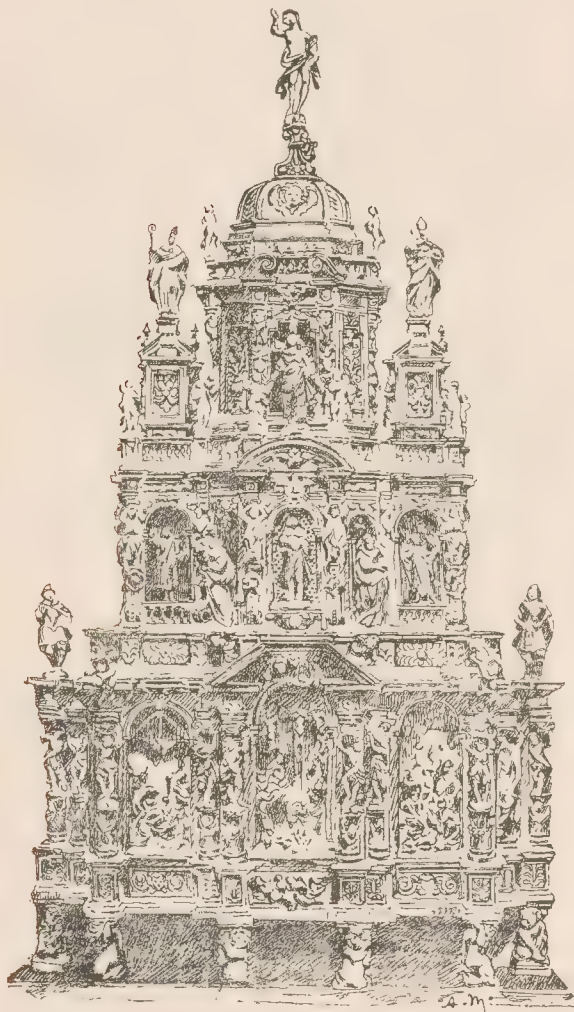



Fig. 194. — *Azzano Mezzegra* (Lago di Como): Grande tabernacolo nella Parrocchia.

largo in un ondeggio di curve fluenti come la parola d'un facile oratore (1).

Oh la tragica fiumana del Barocco!

Esso distrusse, ridusse, trasformò, rinnovò, creò quello che non corrispondeva al tempo suo e impresse la propria fisonomia a esterni, interni, a contenenti e contenuti. La veemenza di questa irruzione non favorì il nostro stile il quale nella sua corsa vertiginosa fu troppo spesso superficiale, condannandosi piucchè mai allo sdegno delle genti. Guardando subito gli inginocchiatoi e soprattutto i confessionali, trascurati i reliquiari di cui un reliquiario ligneo secentesco tabernacolare coronato da cupola nell'Arcipretura di Cetona sa la bellezza che attrae — qual tesoro di immaginazione! Mi affanno a scegliere; da un grandioso inginnocchiatoio di noce nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano, fatica dei Fantoni, ad un inginnocchiatoio veneto e secentesco nel Museo Civico di Torino, ad uno, sia pur grossolano, nel Museo Civico di Venezia baroccco con putti e donne caudate, a un altro modello architettonico ornamentale e figurativo nella Cappella Colleoni a Bergamo, fatica al solito dei Fantoni a cui va l'onore di un inginocchiatoio nella sagrestia della Parocchiale ad Alzano Maggiore (Bergamo), ricordo lontano dell'inginnocchiatoio nel Museo Poldi-Pezzoli questo e quello onore soprattutto di Andrea Fantoni, è una ridda incessante nella mia memoria inesausta. Lo stesso soggetto interessò il Piffetti che eseguì vari inginocchiatoi o « pregadio » indicati nelle vecchie carte e destinati al quartiere del duca e della duchessa di Savoia, intarsiati con arte: uno, ornamento alla camera del duca di Chablais, costò 1610 lire: notevole somma nel 1759.

Sui confessionali il materiale sovrabbonda. Molte chiese, direi troppe, ne posseggono belli, immaginosi, macchinosi. Forse pubblicando lo schizzo di un confessionale nella chiesa d'un piccolo paese, Prosto, (fig. 195) dò una idea sufficiente su tali composizioni coi tre vuoti e la libertà di innalzarsi a piacimento. I confessionali offrono campo a bizzarie ed il lettore troverà facilmente dei modelli: ne troverà in Lombardia (elegante e ricco di statue spigliate emergenti sulla trabeazione un confessionale secentesco a S. Alessandro a Brescia); nella Liguria (a Savona importanti i confessionali del Duomo secenteschi con cariatidi e due ali intagliate); nell'Emilia (a Bologna ricordevoli i confessionali settecenteschi di S. Rufilo vanto alla chiesa); nel Lazio, nella Campania e nel Piemonte (importanti confessionali, fine

(1) Pubblicai questa custodia nel *Manuale d' Arte Dec.*, II ediz., tav. CXLIX

del XVII secolo in S. Bernardo e secolo successivo, in S. Andrea).

Un confessionale barocco de' più belli lungi dal vedersi in una grande città, si trova in una piccola terra del bergamasco, Zandobbio: scultura fantoniana, lo reputo un capolavoro di invenzione e di tecnica questo legno ornamentale che Andrea Fantoni certamente eseguì solo o eseguì nelle parte capitale; le figure allegoriche che primeggiano sulla cimasa, i putti volanti che sollevano una tenda sopra l'usciolo del confessionale sono scolpiti con foga ed arditezza. Profilantesi, in pianta, su motivo curvilineo, architettato con gusto, ornato di intagli e figure, di imagini simboliche di Angeli, di Cherubini. il confessionale di Zandobbio, nella Parrocchiale di questo paese, si destinò al Duomo di Bergamo, e se questa pittoresca composizione ivi si trovasse sarebbe meglio. Più facilmente l'opera principe dei Fantoni verrebbe a conoscenza agli amatori di bellezze che onorano l'oltraggiato Secento.

Il legno si presta ad ogni costruzione e ad ogni oggetto, forma i mobili ma anche le costruzioni fisse e non so, ad es, quanti pulpiti materiò or grandiosi come quello barocco avvivato da cariatidi e dorature in S. Zaccaria a Venezia, or modesti come quello nella Madonna dell'Umiltà a Pistoia o nella Passione a Milano, or vigorosi in intagli energici, forti in colonne tortili e fascie scolpite a foglie larghe frappeggiate, come nella chiesa parrocchiale a Torre S. Maria (Sondrio).

Secondo i luoghi pertanto il legno si estese a oggetti e figurazioni; e dove si costumarono molto i presepii il legno fu il materiale degli artisti. Dappertutto le « capannuccie » alimentarono la fede, e l'arte ne vestì le imagini con ardore. La Campania colla Sicilia e la Liguria primeggiano.

Siamo al XVII e XVIII secolo, ma la produzione lignea napoletana dei presepi vola, nel tempo, molto lontana come attesterebbe Amalfi in un'iscrizione nella cappella del presepe di casa Alagni.

Il Rinascimento poi conobbe scultori figuristi che rappresentarono di tutto tondo, in *lignamine* o in bassorilievo, le scene che ora interessano; e si assegnò perfino a Donatello un presepio ligneo in S. Anna de' Lombardi a Napoli, dato dal Vasari più giudiziosamente ad Antonio Rossellino, nel quale spicca una bella corona di angeli danzanti sopra al tetto della capanna ove il bambino Gesù giace allato della Vergine inginocchiata e di S. Giuseppe seduto. Che teste grosse! A tali presepi, figure intiere di tutto tondo, si interessarono a Napoli vivamente principi e privati, e colla venuta di Carlo III e dei teatini, la costumanza crebbe ancora. Onde come la fisonomia di Napoli viepiù risalta trattando di presepi, gioia al pubblico del XVII e XVIII secolo, così l'arte napo-

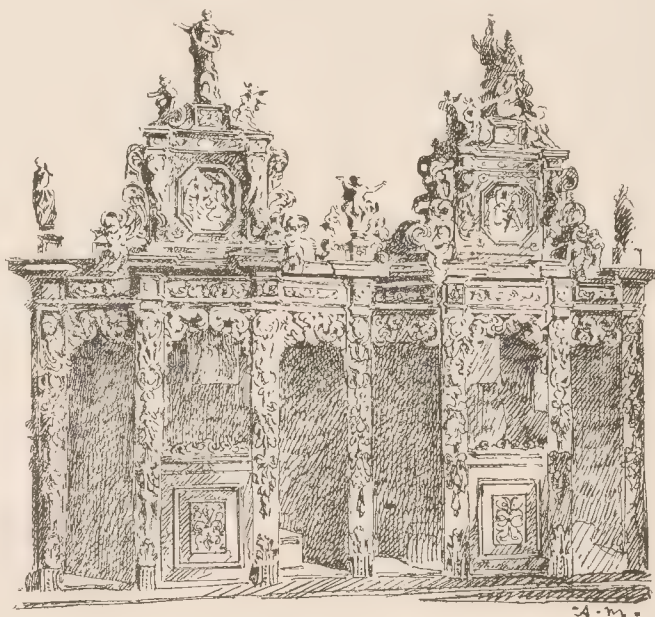



Fig. 195. — *Prosto* (Sondrio): Confessionale nella Chiesa Arcipretale.

letana riceve opportuno commento dallo studio dei presepi stessi i quali, dalla produzione commerciale, figurette lignee, mobili coperti di cenci coloriti, salì alla bellezza in immagini interamente scolpite da Maestri che appartengono ai nostri studi (1). Giovanni da Nola († 1558) il valoroso scultore napoletano,

(1) I presepi napoletani furono studiati da vari Autori; il lavoro più recente fu pubblicato dal Correra nell'*Arte*, 1899, p. 325 e seg. Egli attinse quasi tutte le sue notizie dall'*Indice degli artefici*, ecc. del Filangieri, e dal *Catalogo del Museo Civico G. Filangieri* dello stesso A. Con profitto possono leggersi i *Cenni storici sul Presepe*, Napoli, 1899, di Ant. Perrone perspicace collezionista del genere per quanto povero scrittore. Veda gli *Atti dell'Accademia Pontaniana* di Napoli, vol. XIX, 1889, la comunicazione di Franc. Proto e in *Napoli Nobilissima*, vol. IX, p. 14 sul presepe d'un M. Ragnoli.

eseguì un presepio alla chiesa di S. Giuseppe de' Falegnami e più tardi si videro dei presepi famosi. Un noto libraio editore a Napoli, il Terres, ne possedette uno visitato da principi (si ricordi: luogo del presepio non fu solo la Chiesa ma anche la casa a Napoli), e molti napoletani si compiacquero ad averne e a mostrarne. Un Antonio Cinque, negoziante di pelli, possedette un famoso presepio che montava in casa sua alla Marinella, così un Niccola Ruggiero, ricco setaiolo, ne aveva uno che montava in casa presso il Sedile di Porto, e un presepio ammirato possedette un Francesco Marotta, e una famiglia De-Georgio montava un suo presepio, « *u' presebbio d'a Giorgia* » in un sontuoso Palazzo di via Toledo oggi del duca Della Regina.

Da notare a Napoli un superbo presepio appartenente alla famiglia Schipani in via Tribunali, specialmente ricco negli abiti delle sue figure, e un presepio di Giuseppe Dentice-Accadia il quale ogni anno si espone in casa Accadia. Al ricordo dei presepi a Napoli si unisce quello sull'Esposizione dell'arte antica napoletana del 1877. Fu esposto allora un grandioso presepio il quale si componeva da secentottantanove pezzi di pastori animali e finimenti sia in cotto sia in legno, posseduto da vari collezionisti napoletani; e si stimò che questo grandioso assieme si formasse dai più bei modelli che formarono i presepi di moltissime famiglie a Napoli. Il fondo, un paesaggio a rilievo fu composto da Filippo Palizzi.

Fuor da Napoli nel napoletano si dice mirabilia sul presepio d'un Domenico Solanghi prete a Nola; e vorrà indicarsi una specialità del presepio napoletano o una sua singolare ramificazione cioè « *u' presebbio che se fricceca* » a figure mobili e automatiche: notevole in questo genere il presepio dell'ammiraglio Rodriquez che ogni anno viene esposto alle Rampe Brancaccio.

Chissà quanti presepi finirono sui caminetti parte con rammarico degli intelligenti parte senza alcuna doglianza. Chè la voga di questa produzione dovette incoraggiare l'industria. Contuttociò molti artisti s'interessarono alle imagini de' pastori; e si conoscono persino gli specialisti, cioè i Maestri che trattavano soltanto le figure e quelli che scolpivano quasi esclusivamente o preferibilmente gli animali. Furono figuristi, p. es., Domenicantonio Vaccaro, Niccola Somma Felice e Matteo Bottiglieri, Francesco e Cammillo Celebrano, Giuseppe Sammartino che creò quasi una scuola a cui appartennero gli scultori Giuseppe Gori, Salvatore Franco, Lorenzo Mosca: questi scultori, vissuti nel XVIII secolo, furono addetti, parte, alla celebre Fabbrica di porcellana a Capodimonte. Fra gli animalisti si distinse Francesco Gallo, i fratelli Saverio e Niccola Vassallo, Carlo Amatucci specialista in cavalli, e Tommaso Schettino che mi fa oltrepassare il recinto del mio studio.

Oggi l'arte del presepio napoletano si spense, ed un raccoglitore Max Schmederer nel Museo di Monaco (Baviera) riunì un certo numero di presepi alla storia comparativa di essi: veggonsi nel Museo presepi tirolesi, spagnuoli, siculi, vicino ai napoletani. Il Museo munacense ci ricorda che la Sicilia fu molto sensibile al presepio ligneo colorito, salda espressione di un'arte locale della quale indico la esistenza, non volendomi estendere qui su ciò, tanto più che la sostanza dei fatti non si distingue in differenze che possano molto interessare (1).

Se potessi scrivere sui presepi empirei molte pagine. Oh la Liguria! Un esercito di scultori lignei mi si affolla davanti. Scolpirono figurine da presepi, in Liguria, oltre il famoso Anton Maria Maragliano Niccolò Roccatagliata il quale avrebbe goduto le simpatie del Tintoretto, Domenico Bissone così chiamato dal suo paese sul lago di Lugano appartenente alla felice stirpe artistica dei Gaggini, Marco Antonio Poggio, Stefano Costa discepoli del Gaggini che trasmise la sua arte al figliuolo Giovambattista più forte di questi nella scultura da presepio. All' arte di Giovambattista Gaggini si unisce quella del suo discepolo Pietro Andrea Torre († 1668) contemporaneo del Poggio e del Costa, padre a Gio. Andrea Torre valentissimo. Nè dirò di Giovambattista Pedevilla coevo al Maragliano (fior. nel 1688) alla scuola del quale, dico del Maragliano, crebbero e si esercitarono nella scultura lignea un Galleano, uno

(1) La voga dei presepi napoletani suscitò l'attività di argentieri, ceramisti, costruttori di strumenti musicali che, in piccolo, riprodussero il corredo ornamentale delle « capannuccie ». I del Vecchio, i Giustiniani, le fabbriche d'Abruzzo e di Ariano fabbricarono la ceramica ai presepi; un Domenico Padiglione si era specializzato nei modelli in sughero di ruderi classici, sfondo ai presepi ideati sotto l'impressione della scoperta di Pompei; un De Luca si era specializzato nelle carni macellate, formaggi, verdure; un insigne costruttore di strumenti musicali, un Vinaccia, era bravissimo nel ridurre a miniatura la sua arte in arpe, liuti, chitarre pei presepi; insomma una gara durò lungamente a Napoli fra schiere di artisti e dilettanti, addetti ai presepi. Ai presepi occorrevano panieri, ceste, sporte piene di uva, pomodori, fichi, pesci e i piatti d'affettato, di maccheròni al sugo, lavori di terracotta e di cera che attirano lo sguardo dei curiosi. Veda nel Museo Filangieri. A Savona si veggono alcune casse processionali, lignee, barocche di scuola napoletana il cui esame gioverà a chi studi la scultura del Mezzogiorno d'Italia all'epoca di quelle casse.

Storace, un Navone, un Muraglia, un Conforti, un Casanova, un Bernardo Scopft detto lo Scopettino, ai quali si assimilano Carlo Castello e Bartolomeo Carrera, Paolo Olivari e Giambattista Caraventa. E vorrei dire sugli specialisti i quali come in Napoli così in Liguria, trassero fama nella scultura da alcuni fra i soggetti de' presepi: Girolamo Pittaluga di Sampierdarena (XVIII secolo) culminò, animalista in cavalli, vacche, pecore.

Parecchi presepi in tutto o in parte, traversarono i monti, il mare, l' oceano onde in Germania, Inghilterra, America se ne veggono acquistati nel luogo d'origine. E se ne trovano le figure la Vergine, il Bambino, i Magi, i Pastori, gli animali in case private, come io ne vidi ultimamente in Celle Ligure in casa Costa, avanzo con altri oggetti d'arte, di una Raccolta artistica di qualche interesse; e in Genova ai Cappuccini alla Madonnetta, a S. Barnaba si conduca chi ama vedere qualche buon presepio ligure. Mi si indica un presepio ben conservato ai Cappuccini di S. Niccolò in Voltri; ed a Genova mi si indicano dei pezzi presso i Casareto, i Pessale i Gavotti (1); e mi si indica un presepio del Maragliano posseduto da Mario Pastore a Torino che fa il paio qui col presepio di Luigi Pessale scolpito dal Maragliano coi suoi assistenti non escluso il Pittaluga. Esso fu esposto alla Mostra d'Arte Sacra a Genova nel 1892.

Coi presepi si sostanziano le macchine o « casse » processionali e tutto l' armamentario addetto alle processioni le quali, specialmente nella ricorrenza del venerdì santo o durante l'ottavario del Corpus Domini traversavano, una volta, le strade e le piazze fra siepi di pubblico pio e curioso.

La Liguria culmina ancora; e se quivi il Maragliano si vede impèrare, altri signoreggiano come lo scultore genovese Gio. Andrea Torre insigne precursore al Maragliano, autore, anche costui, di macchine processionali come quella nell'Oratorio della Beata Vergine detto comunemente S. Maria degli Angioli e quella in Savona nell' Oratorio della SS. Trinità. E Savona che possiede parecchie macchine processionali del Maragliano ne riunì del nominato Pastelica; e si corredarono di queste macchine o « casse » le città inferiori della Liguria come presso Savona, Albissola superiore e Celle Ligure. Celle nell'Oratorio attiguo alla Parrocchiale, ha una « cassa » composta d'un'agile figura, S. Michele e il demone ai piedi scolpito con intelligente eleganza, pitturato nella sua armatura a fiori d'oro e il demone ringhioso color del fuoco. Davanti cotal figura e cotale assieme tutti si fermano, trattandosi d' una scultura del Maragliano il quale s'incontra a Genova nell'Oratorio ai SS. Antonio e Paolo eremiti, ivi esecutore sapiente della macchina processionale e d'un crocifisso (1).

Ai tempi di queste macchine i confratelli, o come chiamavansi « i disciplinanti » dovevano essere facoltosi e si rivolgevano a artisti considerevoli. Perciò Genova che disponeva di Maestri cospicui del legno, impegnò a simili lavori i famosi Forlani; e l'Alizeri insegna che intorno al 1582 essi eseguirono dei legni ai « disciplinanti » di S. Consolata (2) partecipanti a quelle processioni liguri che offrivano laghe occasioni alla scultura. Di queste processioni liguri, quella nel venerdì santo a Savona, tuttora in essere, evoca le casse del Maragliano testè accennate.

La processione del venerdì santo a Savona pittorica ha la sua compagna a Caltanisetta, in cui si portano fuori i misteri della passione e morte di G. C. sfarzosamente illuminati, nella sera di quel giorno. L'arte così entra da signora in questo evento; ed allorà, a Savona vedesi la « cassa » Incoronazione di spine del Maragliano vanto all'Oratorio di S. Agostino luminosa opera di eminente Maestro, Gesù

---

(1) Cervetto, *Il Natale,* Genova, 1903. Il C. comunica molte notizie sopra i presepi liguri oggi esistenti e dovrà essere consultato da chi si occupa su tale argomento. Il nostro A. riproduce il presepio indicato di Voltri (p. 69). Le figurine da presepi di scultori eminenti si modellarono anche ai presenti giorni in cui il famoso Sante Varni morto ai di nostri, iniziò la sua carriera scolpendo tali figurine. Belgrano *Giornale Ligustico: Necrologia di Sante Varni*, 1885, p. 57. All'Esposizione Nazionale d' Arte Sacra tenutasi a Venezia nel 1908 emerse un ricco presepio che Mario Pastore e G. B. Carpanetto si curarono di 'restaurare. I personaggi alti dai 50 ai 65 cent. sono più di ottanta. Alle ottanta statuette che raffigurano nella delicatissima esecuzione del Maragliano e re e guerrieri e pastorelli interamente vestiti di seriche stoffe ricamate d'oro, adorni di vaghi guarnimenti di gioielleria, dalle ricurve scimitarre cesellate, dalle fini cinture a filigrana, dagli elmi e dagli scudi di fattura superba, a sbalzo, si aggiungono tredici gruppi di angeli, arcangeli, e teste di cherubino quasi tutti veri capolavori. Meravigliosa, la naturalezza degli animali. la vita che il Pittaluga ha in essi infuso, la, verità del moto di ciascheduno o mucca o cavallo o cane. In questo presepio i due artisti riassumono, si direbbe, il loro valore pel godimento massimo dell'alto committente.

(1) Del Maragliano sono in Savona: 1.° L'Annunziata nell'Oratorio del Cristo risorto; 2.° L'Incoronazione di spine nell'Oratorio di S. Agostino, gruppo di tre statue d'un verismo sorprendente, capolavoro dell'artista; 3.° S. Giovanni della Croce nel Monastero di S. Teresa; 4.° L'Orazione nell'Orto nell'Oratorio di S. Giovanni Battista; 5.° Cristo legato alla colonna, id. 6.° Gesù spirante sulla croce id.; 7.° S. Ambrogio che respinge l'imperatore Teodosio; 8.° San Dalmazio nell' Oratorio di Lavagnola; 9.° Il Miracolo di S. Nicolò di Bari nell'Oratorio di Albissola Superiore; un S. Michele nell' Oratorio omonimo a Pegli e i putti dorati per la macchina della Casaccia di S. Stefano, ornamento al Museo Civico di Genova appartenuti allo scultore Oivari. Se volessi scrivere il catalogo delle sculture di legno policromo che in Liguria vanno sotto il titolo del Maragliano non finirei davvero facilmente.

(2) Alizeri, *Notizie*, cit., vol. p. 99.

spirante sulla croce dello stesso, decoro all'Oratorio di S. Giovanni Battista. E alla processione pigliano parte altre « casse » di cui vorranno farsi note quelle scolpite dal nominato Pastelica, il quale si impone colla Deposizione dalla Croce, « cassa » processionale nell'Oratorio di Nostra Signora di Castello (1).

Corredo a queste « casse » gli stendardi, i gonfaloni, i baldacchini, i lampioni, le mazze, le aste processionali (fig. 196), possono assurgere ad arte e ricchezza la quale va al fantastico. Qui se ne ha la prova (usciamo dalla Liguria) nel crocifisso che sormonta lo stendardo processionale nella parocchia di Minerbio (Bologna tav. LXXXVIII), ed io raccolsi nell'Emilia alcune testimonianze simili. Capricciosissima la croce sopra lo stendardo processionale nella Pieve di Budrio (Bologna) a giorno, in legno comparabile a merletto, vanto del secolo XVIII.

Il crocifisso, come nell'esempio di Minerbio, si smarrisce circondato da una ricchezza di tralci intagliati, espressione di fantasia mobilissima; e gli attestati su questo genere non si fermano qui. Tutta Italia, col sontuoso corredo necessario alle processioni, darebbe materia a volumi, limitandosi al Barocco e al Roccoccò. Poche fonti nutrirono l'arte decorativa, — l'intaglio ligneo, il lavorìo del ferro e il cesello dell'argento e del bronzo, — quanto le processioni. E non tocco i baldacchini integrati ai tessuti d'addobbo. Se li accennassi (essi unificano lo sfarzo dei tessuti all'uso dell'intaglio) allargherei in modo inverosimile il campo di esplorazione. Basta intanto conoscere la fonte miracolosa; la quale, durante il Barocco e il Roccoccò, non si estinse nemmeno davanti le bare, che come nel Rinascimento, così nell' epoca nuova, si videro intagliate da scultori e pittori, colorite o dorate come a Siena in S. Pietro alle Scale e nella compagnia della SS. Trinità.

Non parlai sugli organi da Chiesa: il soggetto occupò scultori e pittori, ma l' intaglio primeggia gli organi da Chiesa e si dorò solitamente a secondare il lusso che pervade il Secento e Settecento.

Non si ideò, non si rinnovò Chiesa in questi due secoli che qualche cura non si rivolgesse alla cassa dell'organo e alla cantoria; e le cure non infrequentemente toccarono effetti d'arte luminosi. E, strano, qualche volta il Barocco o il Roccoccò, abbandonate le proprie fantasie, si unifica allo stile antico come in una cantoria al Duomo di Lucca. Essa ha intonazione quattrocentesca; difatti si scolpì nel 1418 da un Domenico Zanobi come si legge sotto al corpo avanzato nella cantoria. Una data MDCCLXXXXII leggibile in una estremità della cantoria rivela un restauro in occasione del quale alcune parti malandate vennero eseguite sul tono delle forme vecchie. Il fatto è strano, ripeto; strano lo sforzo del Maestro settecentesco a conformarsi allo stile antico della cantoria; lo che potrebbe vedersi nei resultati d'un precedente restauro secentesco corrispondente, per avventura, alla cantoria in faccia lavorata da un Sante Landucci nel 1615. Quivi si scorge una certa dedizione alla cantoria precedente la quale, a fondersi meglio colla nostra opera secentesca, potè ricevere alcune aggiunte barocche. Dell'epoca che si esuma, senza intorbidamento stilistico si vede a Pistoia l'organo leggiadramente intagliato nella chiesa dello Spirito Santo; e l'organo a Capriola presso Siena nella chiesa ai frati dell'Osservanza. L'organo di Pistoia supera quello di Capriola scolpito da un Giovanni Battista Panichi, anteriore qualche diecina d'anni all'organo di Pistoia (1664), che unisce la spigliatezza dell'ornato alla suprema dolcezza del suono.

Parimente Bologna possiede casse da organo e cantorie pregevoli: quella d'un Marco Tedesco alla Misericordia (1624 circa). Il T., ideatore di altre opere lignee in questa chiesa evoca gli organi con pitture come si vedono a Milano, ove Daniele Crespi (1590–† 1650) colorì gli sportelli nei grandi organi a S. Maria della Passione e altri Maestri colorirono gli organi del Duomo.

I due organi che s' innalzano imponenti presso l'altar maggiore nel Duomo di Milano, sono modelli magnificentissimi di arte baroccheggiante, macchine immense su cui lo scarpello corse veloce come sugli stalli corali della Chiesa monumentale. Una falange di Maestri essi richiesero (seconda metà del Cinquecento) tra i quali i Taurini che avvicinammo scultori agli stalli. L'organo meno vecchio sul lato dell'Epistola fu consacrato nel 1552 e fabbricato da Giangiacomo Antignato, l'altro in faccia fu costruito da Cristoforo Valvassori e finito all'esterno da Battista Mangone nel 1588; ambedue all'opulenta struttura architettonica-scultorica, associano la pittura negli sportelli sceneggiati da Ambrogio Figini (circa 1550 † circa 1595), Giuseppe Meda (viv. nel 1595) e Camillo Procaccini (1564 † 1628).

---

(1) Parla di questa processione il Bertolotti in *Viaggio nella Liguria Marittima,* V. P. I. 380. Il Martinengo predetto scolpì a 25 anni il gruppo la *Promessa del Redentore* a Savona.

Brescia potrà indicarsi ora nei suoi organi, uno in faccia all'altro a S. Agata; questi organi subirono però qualche alterazione fra la cassa propriamente detta e le cantorie. E Cremona si annuncia con Giambattista Guerrini (fior. nel 1638) a S. Francesco dei Cappuccini in Correggio esecutore di varie opere lignee fra cui la cantoria dell'organo (1) come si annuncia ora una piccola e smarrita borgata, Novate Mezzola (Sondrio) notevole in una chiesa, la Parrocchiale, secentesca, ornata con profusione da stucchi e intagli sulle mura e sulla cantoria, come la Toscana si ravviva con Gaspare Forlani lucchese intagliatore a Genova del cospicuo organo a S. Lorenzo pitturato con motivi prospettivi da Gio. Andrea Ansaldo (1584 † 1638). Parlo su uno dei due che si guardano in S. Lorenzo di cui uno fu pitturato dall'artista contemporaneo all'Ansaldo più giovane, il ligure Giulio Benso (1601 † 68). Genova e luoghi vicini ricca di legni barocchi, pomposi nell'oro e nelle pitture onde si cuoprono le sue chiese, presenta Giuseppe Frachìa autore dell'organo (1569) nella chiesa dei Conventuali di S. Francesco alle falde di Castelletto, mentre il pensiero corre nel veneto, a Venezia, a Padova, e vinto si ferma. Vinto a Padova dallo spettacolo imponente degli organi di S. Giustina, i quali come a Genova e a Milano, sorgono uno dirimpetto all'altro, secenteschi, dorati, con cariatidi dal capitello corinzio, un'ampia cantoria, due frontoni, il sottostante a volùte, l'estremo ottusangolo, una statua al culmine, e qua e là fiamme, angioli volanti e musicanti: questi organi non conoscono finezze ma, pomposi, si dichiarano interpreti dello stile barocco, di quello che mira all'effetto e non s'infrena alle carezze della forma. Colossali gli organi di S. Giustina si intonano alla incre dibile vastità della chiesa, e muovono, per così dire, allo spettacolo dell'organo immenso di S. Giovanni Laterano a Roma non superato da nessun altro organo nell' Alma Città. Un Giovambattista Montano accettò di eseguire gli intagli all'organo monumentale e questo Montano, che appartenne alla coorte degli artisti lombardi i quali lavorarono a Roma, quivi deve aver goduto buon nome se gli si affidò l'organo in S. Giovanni Laterano (1597-99). Roma e il Lazio mi detterebbero alcune pagine e qualcuna ne potrei scrivere sui vicini Abruzzi e sulla non lontana Campania.

(1) Pungileoni, *Storia di Antonio Allegri*, vol. II, p. 76.

Scelgo e indico l'organo colla cantoria a piccelo cariatidi e putti sonanti nella Madonna del Ruscello a Vallerano (Viterbo), degno modello qui dove indico con premura l'organo in S. Francesco a Sulmona. Vaghissimo e originale esso appartiene al XVIII secolo: un grande e alto frontone, s'innalza sopra la trabeàzione curvilinea e i partimenti dell'organo, suddivisi da quattro pilastri che si congiungono col mezzo di archi su una sagoma concavo-convessa, sono coperti da intagli. Povero il parapetto si umilia al trionfal motivo dell'organo sulla cui tastiera si legge: EGO DOMINICVS ANTONIVS FEDELI DA CAMMERINO FECI ANNO 1754.

Un altro organo, questo del Mosca nominato a Sulmona, nello stesso stile del precedente, orna l'Annunziata; ma non vola nel cielo della fantasia come l'organo a S. Francesco, di cui ripete le colonne a spirale da due terzi insù come gli stalli del Duomo, ed ha il parapetto doviziosamente scolpito come a S. Francesco.

Lo sguardo in Sicilia, incontreremo ancora i Livolsi; e nel nostro soggetto Stefano scolpì benissimo l'organo del Duomo di Nicosia, in questa chiesa che ricevette da lui e dal fratello Giambattista il coro ornatissimo che fu osservato.

Fig. 196. — *Bologna* Asta processionale (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

Il Secento continuò a usare cassoni e cofanetti che formano un ramo fioritissimo d'intaglio medievo quattrocentesco e cinquecentesco. La vena però si era raffreddata tantochè il Settecento vide raramente dei suoi propri cassoni; ciò non toglie che ne facesse, tanto vero un capolavoro di Andrea C. Boulle è un cassone. Basta il disegno in bianco e nero a indicarne la origine principesca (tav. LXXXIX). Il cassone

fu ordinato al celebre ebanista da Luigi XIV pel grande Delfino, cioè il principe ereditario al quale il Nostro eseguì vari lavori come attestano i *Comptes des Bâtiments*.

La Corte di Francia non si stancava dall'adoperare Andrea C. Boulle e nel 1687 Luigi XIV mandava, offerente il Delfino, una cassetta del Boulle agli ambasciatori del Siam, e questo mobile grazioso, destinato alla regina di que' paesi lontani recava nel mondo la fama dell'ebanista francese. Scarseggiando i cassoni, questi sostituirono i cassettoni e gli armadi più alti dei cassoni e panciuti e fioriti e colorati.

Il Settecento creò, col Secento, molti cofanetti e molte scatole ricercatissime dalle dame di questi due secoli. L'intaglio vi si alternò all'intarsio, alla pittura, alla laccatura nera aurata con circoli, fiori aurei, soggetti pastorali, medaglioni femminili dal corsetto serico attillato. Rammento alcuni forti cassoni barocchi nella Collezione Yeats Brown, console inglese a Genova; e fra i cofanetti, facili a vedersi nelle Raccolte, ravvivo la memoria su uno eseguito dal Piffetti nel 1748. Fra le ultime opere, il Piffetti eseguì una cassettina con intarsi di oro e madreperla onde parla chiaramente in una missiva il conte di Rivera (1).

Sui cofanetti o stipetti il metallo non fu risparmiato fosse pure argento. Ne fanno fede due modelli a Milano nella Raccolta Trivulzio e nella Casa Castelbarco. Il primo, secentesco, con guarnizioni argentee un po' frivolo nei riporti metallici; il secondo d'ebano con argenti sbalzati, bronzi, tartaruga. E il supremo lavorìo viene dimostrato da un cofanetto al Museo cristiano di Brescia, ligneo, in noce, con festoni e fiori (fine del XVI secolo) che lasciò al Comune Muzio Calini.

Quanto alle scatole l'argomento non ha fine, tanto se ne estese l'uso nel XVII e XVIII secolo: di grande voga furono le scatole, vernice Martin, con fiori aurei e scene pastorali alla Boucher o all'Albani, del Wattean o alla Watteau. Le scatole chiamano l'oreficeria dove scrivo su tabacchiere, astucci, agorai e su ogni altro ordine di scatole; le quali si fabbricarono in legno, magari in cartapesta, si cesellarono nell'argento e nell'oro e si eseguirono con pietre dure, diaspro o cornalina, cristallo, porcellana, avorio o bossolo, imperlate, ingioiate, laccàte, smaltate; e lo vedrà chi legge.

Torino, sulla metà del Settecento, vantava una rinomata fabbrica di scatole, tabacchiere, vassoi e sottocoppe in cartapesta, ornate e verniciate con fiori o figure esprimenti un gusto, un'arte talora non mediocre. Se ne conservano qua e là in Piemonte; nè questa regione italica si dichiara unica a fabbricare scatole o altri oggetti in legno finto.

I cassettoni e gli armadi frattanto interessano di più: essi invitano all'arte sacra e alla profana insieme. A quest'ultima volgeremo attento lo sguardo; chè la società dei due secoli non si intenerì soverchiamente alla devozione e alla pietà.

Impossibile precisare il carattere de' cassettoni e degli armadi: dalla gravità secentesca si fila alla leggiadria settecentesca, battendo la via rispettosa della vecchia struttura lapidea o, sdegnosa di rigidezza, battendo la via incorraggiata dal capriccio.

Il soggetto inesauribile culmina nell'arte che ci occupa. Limitiamoci un istante ai cassettoni: i cassettoni nel Barocco e nel Roccoccò equivalgono alle casse nel Medioevo e nel Rinascimento; e, più opportuni perchè alti o muniti di gambe a rialzarli essi, quanto possono, accennano la società novella avanti i comodini. Le nuove genti preferivano, infatti, le giocondità dei saloni e le spensieratezze dei *boudoirs* ai disagi ed alle asprezze della vita medieva. I cassettoni mobiliarono largamente i Palazzi, le Case, le, Ville differenti dagli armadi che il clero adoprò senza avarizia nelle sagrestie. Si fabbricarono quindi cassettoni di noce architettonicamente inquadrati e con poca ricercatezza decorati, presso cassettoni finissimi, laccati in nero, in verde o in rosso e oro (oh come vivono nella mia memoria certi cassettoni olandesi roccoccò laccàti così!) guerniti da bronzi dorati, lavori primissimi esciti da officine francesi in somma misura.

Nessuno forse imagina il cumulo de' cassettoni artistici onde le Francia va ancora ornata: in ogni quartiere delle vecchie residenze principesche da Compiègne, a Fontainebleau, a Versailles e in ogni altro luogo che s'indica o fu indicato, si studiano gli stili dei Luigi nel soggetto dei cassettoni. Nei Musei, dal Louvre a Cluny, si vedono di tali mobili ragguardevoli. La semplice lista pur limitata a modelli insigni spaventerebbe: nella lista il Boulle, il Riesener,

(1) Claretta, op. cit., p. 149: 1748, cassettina del Piffetti in cui egli mise le verghe d'oro, le madreperle e gli altri legni preziosi che gli avanzarono dal palliotto collocato già nella Cappella di Montecavallo. Il conte di Rivera l'anno predetto ne annunziava l'invio al Ministro del Piemonte, pregando di tenere la cassetta preziosa finchè il Piffetti non si presentasse a ritirarla. Il P. non si fidava di portarla seco, nè sapeva come farla giungere a Torino in diverso modo da quello

il Bennemann, il Carlin si fanno ammirare. Riveggo un cassettone Luigi XV del Bennemann, con festoni e ghirlande, capolavoro in quel Museo del Louvre che raccolse molti mobili nelle antiche residenze; così dico del Boulle, del Carlin e degli altri Maestri i quali illustrano la storia sopra l'ebanisteria dei Luigi. E poichè il cassettone fu un mobile molto ricercato, quivi gli ebanisti si fermarono insistentemente a cesellare, carezzare, creare fiori alla bellezza.

L'Italia non competerà alla Francia la signoria sul campo che investighiamo, ma possiede dei mobili superbi. Il Palazzo reale di Genova vanta un elegante cassettone ligneo, impiallacciato francese, Luigi XV, con guarnizioni e fregi bronzei, una bellezza allato ad altri mobili somiglianti. E la famosa Collezione del barone Alfonso De Rothschild a Parigi, ricca in mobili roccoccò mette nei suoi tesori il cassettone che Luigi XV ordinò alla Manifattura di Sévres per la contessa Dubarry, e vi mette un piccolo armadio, consolle « entre-deux », ordinato per Maria Antonietta (1) a Riesener, che Gouthière ornò colla cifra regale intrecciata (2).

Ne io volli essere avaro di modelli: e se lo fui nel numero non mi mostrai tale nella scelta: i cassettoni disegnati primeggiano il mio soggetto. Il cassettone nella Biblioteca Mazarino a Parigi (Tavola LXXXX) circondato da' bronzi dorati, esalta Andrea C. Boulle e la sua magnificenza affascina come i mobili più solenni del grande ebanista. Cosa dico? Quali sono i mobili non solenni di Andrea C. Boulle? Essi servivano benissimo la società per la quale erano ideati. Sono mobili « d'apparato », perfino la loro decorazione esclude la possibilità che possano diventare mobili d'uso; sono mobili fabbricati alle eleganze del tempo e non occorre aggiungere parole. Così i miei disegni non suscitano commento; e il cassettone intarsiato a fiori, laccato dai famosi Martin (fig. 197^{b}) col cassettone Luigi XV nel Museo di Kensington completa le illustrazioni in questo soggetto e riassume lo stile dei cassettoni settecenteschi nel nome d'un Maestro italiano illustre, Giacomo Caffieri (Tav. XCI *b*). Aggiungendo pertanto un elegantissimo cassettone del Castello di Fontainebleau, legno e rapporti metallici di un semplice disegno, io sottolineo sensibilmente l'ultima espressione del Roccoccò, il Luigi XVI,

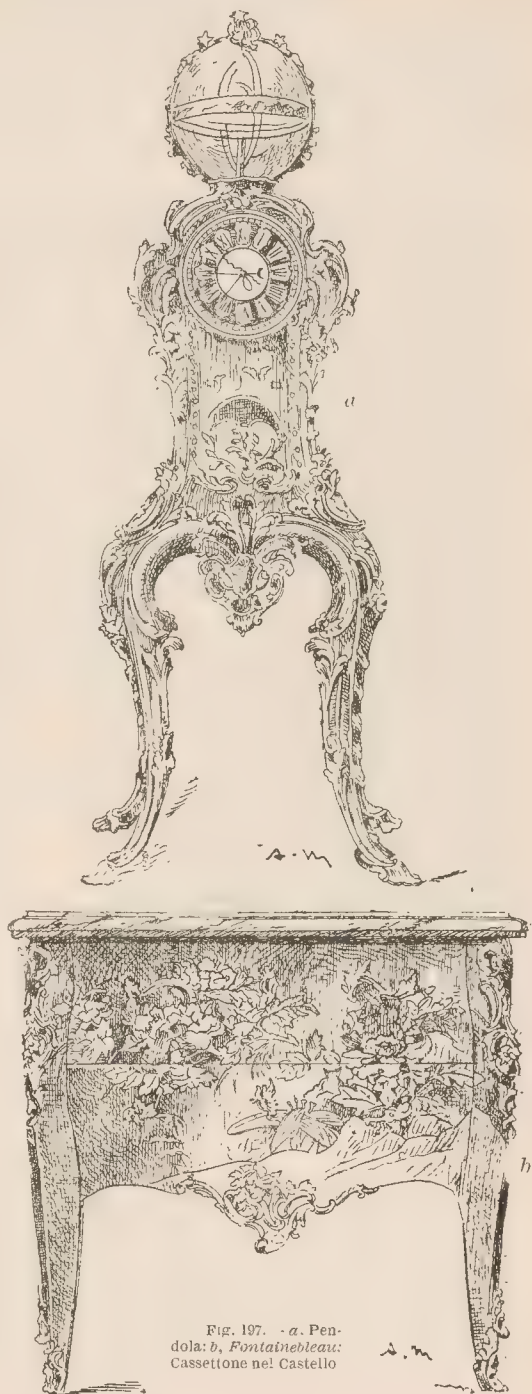



Fig. 197. - *a*. Pendola: *b*, *Fontainebleau:* Cassettone nel Castello

(1) Nolhac, *De la Dauphine Marie Antoinette*, Parigi, 1896.

(2) *Le Baron Alphonse de Rothschild*, Parigi. 1906: volume sopra la sua Collezione di oggetti artistici con molte riproduzioni. Cfr. l'*Art* 3.ª serie, giugno 1905.

che si confonde coll'Impero (tav. XCII). Perciò il mio disegno duplicemente serve; e perchè è ottimo saggio ebanistico e perchè, vicino al cassettone della Biblioteca Mazarino ed alla pendola Luigi XV, esprime il suo linguaggio settecentesco Luigi XVI, sobrio

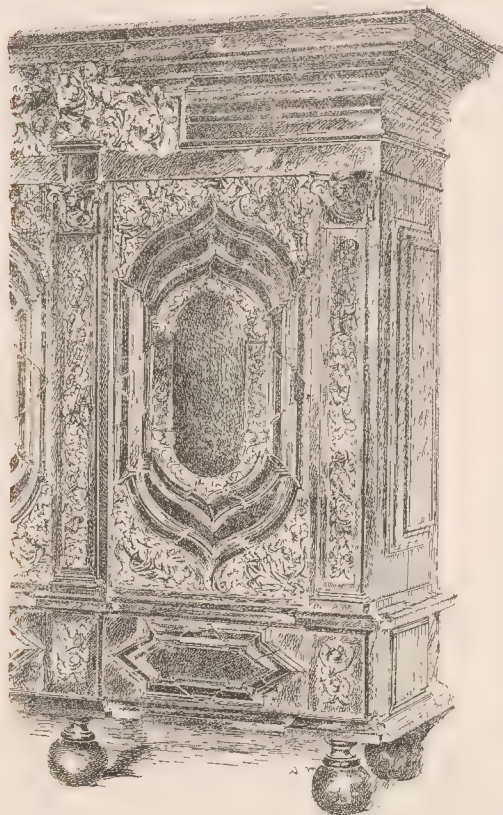



Fig. 198. — *Lucca*: Armadio in casa Orsetti (Fotografia Alinari, Firenze).

presso al linguaggio involuto Luigi XV, acquistando dall'immediato contatto suprema e persuadente efficacia (1).

I nostri artisti poterono essere meno bizzarri dei francesi, e il Palazzo reale di Torino coi mobili del Piffetti possiede un cassettone in ebano figurato ed ornato con intarsi avorio e noce d'India, signorile che potrebbe riassumere il carattere della nostra arte meno vistosa della francese. Due cassettoni integrati alle nostre tradizioni, signorili senza sfarzo, si videro nel Museo Civico di Venezia all'Esposizione Goldoniana beatamente panciuti, aurati, proprietà Balbi-Valier. Naturalmente se dal cassettone laico si va al sacro, il lusso si smorza e la vena si irrigidisce. Veda l'ampio cassettone di noce nella chiesa de' Frari a Venezia: esso fa parte all'ampio corredo chiesastico onde le chiese nel secolo XVII si circondarono. A motivo architettonico, svolge un tema di formelle a volùte troppo ripetute nel cassone perchè questo possa esprimere il brio che nasce dalla varietà.

Ecco un tipo di Barocco italiano: l'armadio secentesco, noce intagliato in casa Orsetti a Lucca (fig. 198): le proporzioni potrebbero essere meglio e le sagome dovrebbero fondersi all'assieme. E la Toscana che dispone d'armadi superiori a questo, rappresenta ora col mobile lucchese un motivo di sua nobiltà. Si disegnò con sapienza, p. es., l'armadio (fine del XVI secolo) che conserva la sagrestia di S. Spirito a Firenze, ma appartiene al tipo architettonico e la sua rigidezza lapidea costituisce il suo torto. Nè bandisce eloquentemente il Barocco italico. Se ne considereranno migliori espositori i poco noti armadi nella sagrestia della SS. Annunziata a Pontremoli che associano ragionevolmente l'architettura all'intaglio, ed attestano con forme sincere la proprietà di legno. Lo stesso gli armadi monumentali (XVII secolo) nella chiesa, la Madonna della Steccata a Parma, con cariatidi formate da teste animalesche, ornamento di mensoloni su cui siedono putti ad abbellire vari pannelli intagliati (1). Non saprei escludere dai mobili fedeli annunciatori del Barocco un armadio al Museo di Parma intagliato nel noce mediocremente e ornato da due cariatidi aride e impacciate (fig. 199). Quanti legni pregevoli del XVII secolo nel Museo d'Antichità a Parma! Armadi di noce, seggioloni intagliati li ho impressi nella memoria; sennonchè Milano e la Lombardia stanno ora in cima al mio pensiero colla Liguria e la Campania.

Come Milano possiede degli stalli corali, onore d'arte secentesca, così possiede degli armadi di sagrestia superiori alla importanza comune: quelli nella sagrestia a S. Fedele ci chiamano a comprovare questo giudizio.

Disegnati con molta vivacità (fine del XVI secolo) lungi da ogni improntitudine formale, il loro motivo di cariatidi fanciullesche sopra teste d'animali cir-

(1) Il Museo Filangeri a Napoli contiene vari mobili Boulle.

(1) *Ricordi d'Architettura*, 1886, fasc. IX, tav. V e VI. Disegno affrettato.

condati da festoni, svolge una sagoma gradita la quale balza dal fondo dei pannelli a piccole specchiature. Questi armadi sono monumentali anche per la superficie che cuoprono: le pareti della sagrestia. E onorano un di que' Taurini che conoscemmo agli stalli del Duomo di Milano, Giovanni Taurini, a cui successe il suo discepolo, un gesuita, Daniele Ferrari, sapiente cooperatore al lavoro di questi legni. Presso gli armadi di S. Fedele si ricordano quelli nella sagrestia di S. Maria della Passione, non già a superare la monumentalità dei primi, ma a dichiarare, con un novello esempio, la bellezza che erompe maestosa in questo soggetto.

Più modesti di quelli in S. Fedele gli armadi alla Passione onde un recente storico della Chiesa brevemente s'interessò, sorgono in un ambiente superbo che colorì il pennello del Bergognone. A colonne tortili infiorate, a cariatidi dalle teste leonine su cui alcuni angeletti s'innalzano sin alla cornice un po' misera sopra le colonne e le cariatidi, quest' armadi si suddividono in tre piani entro una architettura sobria la quale inquadra un ciclo di pannelli, cornici ad oggetti sacri e a strumenti musicali riuniti da nastri volanti. Il Barocco non va all'enfasi in quest'armadi ma la magnificenza che ne ispirò e guidò gli Autori tocca buon segno.

Il Mongeri sentenzia che e' sono « baroccamente contorti »; e come il Barocco poco si contorse, se ciò volle, lo attestano gli armadi della Passione che si assegnano allo scorcio del XVII secolo (1).

In confronto agli esempi precedenti, soprattutto al primo, gli armadi nella sagrestia della Certosa pavese si umiliano. Eppure questi sono ben architettati e scolpiti.

L'Autore che « alessianeggia » ricorda gli stalli ideati dall'Alessi in S. Maria presso S. Celso a Milano. Comunque questi armadi occupano un posto ragguardevole nella scultura lignea secentesca, e onorano gli Autori che furono, nel 1615, Virgilio del Conte milanese e Giovanni Taurini.

Detto sui precedenti, potrà esser meno utile rammentare gli armadi nella sagrestia in S. Vittore al Corpo a Milano, gagliardi nei rilievi, con teste leonine, cariatidi, festoni, cherubini e il finale, su ogni partimento, ricordo irrispettoso degli armadi certosini (è una copia) coevi a quelli in S. Vittore eseguiti intorno al 1620 da un fra' Giuseppe monaco olivetano che qui non si loda. Varrà meglio ricordare gli armadi benissimo architettati (1691-1707) in S. Maria del Carmine sobrii nelle linee, nei rilievi, negli ornamenti di fronde e figure, d' un Giovanni Quadrio, Maestro « d'una età infelice » esclamerebbe il Mongeri, benchè Maestro dell'arte sua e in quest'armadi eccellente ebanista barocco.

Fig. 199. — *Parma*: Armadio nel Museo d'Antichità.

L'arte nostra esulta alla bellezza degli armadi nella Parrocchia ad Alzano Maggiore (Bergamo) di Andrea Fantoni. Cotal Maestro si veda in questa chiesa a farsi idea esatta di lui, artista troppo obliato. Bisogna quindi distinguere il lavoro di Grazioso Fantoni, esecutore degli armadi intagliati nella prima stanza della sagrestia padre di Andrea, dal lavorìo di Andrea nella seconda stanza abbellita cogli armadi da questi scolpiti e lavorati con tarsie e bronzi. Ecco l'eloquenza

(1) Elli, *La Chiesa di S. Maria della Passione a Milano*, Milano, 1906, lavoro superficiale. L'*Arte a Milano*, Milano, p. 253. Il M. trovò il coraggio di scrivere che il Palazzo dei Clerici a Milano, con il noto salone pitturato dal Tiepolo e varie sale decorate, « fu costruzione d'un tempo infelice per l'arte ». Ed il giudizio giustificato in parte dall' epoca in cui scrisse il M., fa torto alla nessuna intuizione artistica di questo scrittore che non possedè l'ingegno a comprendere se non la bellezza consacrata e dichiarata dal consenso della folla. Il Bouvier in *Per l'Arte appl. all' Industrie* stampò a semplice contorno, in grande, il magnifico armadio ligneo nella sagrestia alla Madonna della Passione, in Milano. La tavola come le altre di questa pubblicazione, durata poco, non porta alcun numero.

e la saggezza del Barocco; ecco di che monumenti lignei l'impeto secentista fu animatore. E ad essi comparando gli armadi intagliatissimi in un ordine meglio cinquecentesco che secentesco a S. Benedetto in Polirone, scolpiti da un Giovanni Pintavigna (seconda metà del XVI secolo) trarremo da un bel confronto, la gloria fastosa del Barocco.

Il Duomo di Genova ha più d'una sagrestia e la più importante compone un ambiente settecentesco ammirabile in stucchi e dipinti architettonici colla data 1765; e gli stucchi armonizzano cogli armadi che circondano le pareti e su un lato si aprono all'ingresso della chiesa, inquadrato da elegante ornamento ligneo sormontato da balcone. A partimenti mistilinei questi armadi sobriamente infiorati, di noce, senza colori, alla buona costruzione uniscono la elegante decorazione. Nè più io dico se non passo alla sagrestia « de preti » con armadi diversi dai precedenti e una cornice barocca circondata d'angeli volanti, maestoso corredo a un crocefisso di non picciolo merito.

Genova nel suo Duomo possiede dunque un'ampia scena lignea roccoccò che conosce la signorilità e tale esempio non si isola in Liguria: il Duomo di Savona offre un giro di armadi settecenteschi evocanti quelli genovesi, lo che si osserva a chi non sa scompagnare il fasto dagli stili che si studiano. Certamente il Barocco e il Roccoccò si specchiano meglio nella pompa: ed ecco che dove essi si esprimono senza ritegno, ecco che i due stili ritrovano più profonda la ragione del loro essere.

Corriamo agli immaginosi armadi intagliati, legni nella sagrestia della Abbadia di Montecassino: con frontoni spezzati, colonne a spirale, ampi bassorilievi scolpiti entro formelle studiatamente sagomate, grandi statue e piccoli vasi con ornati di rame dorato, essi constituiscono un monumento d'inaudita magnificenza dal tono piuttosto pomposamente barocco che leggiadramente roccoccò. Perciò si può cadere in errore a giudicare la loro epoca che fu il secolo XVIII e non il XVII. Ciò si deduce da una ricevuta letta dall'Erculei a Montecassino sotto il mese di giugno 1750 relativa ai nostri armadi (1). « Per tanto: pagati al signor Pietro Nittolo (altrove stampa Nittolo e Izzolo) statuario a saldo di ducati 185 dovutigli per prezzo di sette statue in legno di noce, ecc. ». Il Nillolo o Nittolo napoletano scolpì le alte statue agli armadi di Montecassino il Salvatore, Elia, Salomone, Samuele, Mosè, David, Abramo e i bassorilevi appartengono a un Gennaro Franzese altro napoletano, nota il mio informatore. Il quale accenna altri intagliatori del Settecento nella predetta sagrestia i cui nomi lesse in un giornale del P. Archivista Don Sebastiano Campitelli, sotto l'anno 1749 mese d'ottobre: Domenico Colicci napoletano, M.° Giacomo Riccio napoletano, M.° Giuseppe d'Angelo napoletano, M.° Giuseppe Colicci figlio d'Antonio Colicci che intagliò il coro nella Abbadia Montecassinese, M.° Francesco Michilcilcal e M.° Giovanni Stoltz ambo tirolesi. E si sa di Bonaventura Presti, umil frate servente, che eseguì varî legni nella Certosa di S. Martino a Napoli cogli armadi della Biblioteca oggi nella « sala delle porcellane storiate » al Museo omonimo un tempo Libreria certosina colla sala accosto; e si vede a Napoli lo spettacolo degli armadi nella SS. Annunziata oscillanti nella transizione, monumento cospicuo da non obliare.

Da un armadio o banco con formelle piatte geometriche, pallido barocco a S. Giovanni e Paolo, mi trovo, nel Piemonte, ammiratore d'un armadio di Pietro Piffetti.

Opera insigne l' armadio del Piffetti ebanista in Torino allora di S. M. Carlo Emanuele III, proprietà del conte Reviglio della Venaria, capolavoro di intarsio in legno, avorio e madreperla con sfondi di specchi e ornamenti in bronzo dorato, signoreggia le opere mobiliari più ragguardevoli a me note. A due corpi, uno sottostante uno soprastante, a sagome ondulate, un grande medaglione popolatissimo di immagini e fiori e girali, tuttociò abbellisce, con inesprimibile garbo, il mobile in ogni piano e in ogni lato. Basterebbe quest'armadio a dar nominanza ad un artista (1). Ma il Piffetti ha dell'altro; lo sappiamo e sapremo che un mobile dello stesso Maestro richiama il precedente nella linea generale non nel ritmo poetico dell'ornamento; un armadio a Torino nel Palazzo reale intarsiato in avorio e in vari legni con medaglioni ricchi in figure e architetture. Questa opera, riafferma la genialità del Piffetti ivi felice non egualmente bello in un piedestallo nello stesso Palazzo, un porta-vasi intarsiato quasi analogo al mobile che attirò le nostre cure

(1) *Catalogo delle antiche opere d'intaglio esposte nel* 1885 *a Roma*, cit., p. 96.

(1) Riprodotto ne *L'Arte antica alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti in Torino*, Torino, 1882, tav. IV, e in piccolo dal De Champeaux in *Le Meubles*, cit., vol. II, fig. 56.

Nella seconda metà del Cinquecento costumarono certi armadietti, gabinetti, o stipi destinati più che altro alla raccolta di piccoli oggetti artistici ed a carte di qualche segretezza (1): questi gabinetti italiani per eccellenza, duramente architettonici, oltrechè dalla costruzione poco varia e poco confacente al legno (li chiamerei opulenti facciate a Palazzi in miniatura) trassero interesse dai materiali costosi ond'essi generalmente si fregiarono. La fine del XVI secolo e l'epoca successiva continuò la fabbricazione di siffatti gabinetti, costruiti in materiali nobili o no, più spesso d'ebano, intarsiati coll'avorio e con altri legni rari, talora muniti da grandi sportelli, vistosi, in bronzi e argenti cesellati in madreperle e tartarughe, incrostati di lapisluzzuli, quarzi e cornaline, musaici e smalti, belli in miniature, graffiti e persino corredati da vetri con ornati e figure dentro e fuori. Chè i gabinetti sontuosi all' esterno, all' interno ricolmi di cassetti, ricevettero intarsi, musaici, miniature.

L'idea sbocciata, io dissi, nella seconda metà del Cinquecento doveva esser raccolta con entusiasmo dal secolo XVII che scorgeva nei gabinetti un mezzo facile alla boria del lusso. Così avvenne; e il Secento ne estese la ricchezza. Quanti gabinetti lo provano! Dappertutto ce ne sono: Gallerie pubbliche italiane ed estere, Raccolte private di qualsivoglia merito se ne deliziano, deliziandone i visitatori che anelano a bellezze delicate.

Firenze, Milano, Venezia dovevano vantare un esercito di artisti addetti alla fabbricazione dei gabinetti. Il Palazzo Pitti e il Museo Nazionale di Firenze ne posseggono; e due notevoli di ebano con decorazioni architettoniche, con maniglie che sono testine bronzee, con formelle abbellite da vetri dorati, appartengono a un dono di Antonio Conti. E ricordo d'averne veduti alla Mostra d'Arte antica a Pistoia nel 1899 e a quella di Siena nel 1904 e all'Estero: su uno, al Museo di Cluny vaneggiante in pietre dure, vivace in musaici, il pensiero torna volentieri. Fiorentino, a tre piani, fa pompa di materiali costosi: pilastri in lapislazzuli e cornalina, lastre argentee sbalzate, pitture e miniature applicatevi alla fine del XVII secolo, il tutto circondato da rami a giorno dorati. Abbellito internamente col lusso dell'esterno, il presente mobile alla bellezza degli antichi musaici vide sostituita la finezza di miniature nello stile di Luigi XV; e il gabinetto di Cluny rappresenta signorilmente la sua epoca e il suo genere.

A Milano posseggono dei gabinetti varie Raccolte; ma più che a Milano, voglio trattenermi a un gabinetto veneziano (fine del XVI secolo) dello stesso Museo di Cluny, più solenne del precedente, tipo che impone, coronato da cupola a imprimere viepiù carattere di edificio monumentale a questo legno. Il quale rappresenta la facciata d'un edificio, non più su un profilo retto come generalmente si usa nei gabinetti, ma su un profilo con avancorpi. A cinque piani in colonne sovrapposte, inalzantesi su una base di quattro scalini, va intieramente intarsiato di madreperla e avorio con ornamenti d' oro e fiori policromi; il fondo in ogni partimento s'orna di lastre eburnee dipinte con soggetti mitologici e la parte superiore si abbellisce di ventisette medaglioni con figure in piedi: colonne, nicchie, statue cesellate e dorate, balaustri, completano il gabinetto che Cluny acquistò alla vendita di San Donato. Cotal monumento non teme un noto gabinetto nella Galleria Colonna a Roma ch'io disegno quasi a sintetizzare, in un unico tipo, i mobili di cui parlo (fig. 200). Qui non pannelli con soggetti scolpiti, ma pietre dure diffuse con prodigalità e buona e salda architettura legittimante la familiarità dell'Autore colla nostra disciplina. La quale di rado viene offesa dai disegnatori di gabinetti; alcuni dei quali ricevettero le pitture da Maestri cospicui come Luca Giordano, che avrebbe colorito alcune medagliette d'un gabinetto, proprietario Luigi Pessale a Genova. Dove un bel gabinetto incrostato da tartaruga e ornato da bronzi dorati, secentesco, appartiene al Municipio che ne possiede uno dell' epoca stessa già nella chiesa S. Antonio di Pre'. E non occorre accennare un superbo gabinetto, ebano e avorio con medaglioni figurati e graffiti, due piani e un basamento (fine del XVI secolo) posseduto a Torino dal Marchese Ferrero della Marmora, e un gabinetto veneziano con cristalli lavorati nel Museo Filangieri; nè occorre indicare altri gabinetti, tipo a questo genere ligneo, la cui natura porta a ciò che se ne riparli dove si tratta di pietre dure.

I banchi partecipano al cassone, al cassettone, all'armadio: sacri o profani non entrano comunque, nei saloni pomposi e nei *boudoirs* civettuoli.

Monasteri e Oratori di confraternite cercarono banchi e cori; talora col banco vollero il leggìo di cui, esempio principe, quello nel mezzo agli spettacolosi stalli corali in S. Giorgio Maggiore a Venezia:

---

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, p. 67.

(vivissima la statua di S. Giorgio sul leggìo). E spesso i banchi formano un corpo unico coi sedili, e come il banco nella sala dell'Albergo alla Scuola grande di S. Rocco essi si copersero di magnifici tappeti: quello settecentesco in S. Rocco era ricamato a fiori policromi di perle vitree.

Fig. 200. — *Roma*: Gabinetto nella Galleria Colonna.

Le scrivanie eccitarono la fantasia agli ebanisti, intarsiatori e bronzisti settecenteschi più ancora che secenteschi; e le scrivanie roccoccò, che pigliano il nome dai Luigi, si modellarono su un tema d'arte ripetuto, origine ad un assieme singolare. Chiuse davanti, queste scrivanie hanno il coperchio a sezione curva ornato da inquadrature o medaglioni intagliato o intarsiato, e il coperchio si apre e gira sui cardini collocati sulla linea inferiore di esso, scuoprendo il piano orizzontale allo scrittore. Ma non soltanto questo fu il tipo del nostro mobile, il tipo variò; e qui si vede (tavola XC[a]) una scrivania francese settecentesca, appartenente alla « Wallace Collection » ornata meno dai soliti riccioli roccoccò, ideata con leggiadrìa di porcellane in lastrine di Sevres, il cui aspetto sta lungi dalle scrivanie descritte. Sennonchè questa, nella Collezione londinese, ha un carattere meno marcato e sembra un tavolino coll'appendice d'un corpo soprastante; quindi la scrivania disegnata non vale la descritta (1).

Elegantissime, le scrivanie da signora, sono frequenti nell'epoca in cui il femminismo penetrava dappertutto. Al Museo di Cluny una supera ogni idea: tripartita, a motivi mensolati nelle gambe e nelle divisioni verticali, si apre nelle tre superfici dei cassetti, a vari pannelli rettangoli dove il lavorìo dell'intarsio, esteso alle gambe, si raffina in motivi curvilinei e in festoni sottili.

Nello stesso Museo, un mobile che parve una scrivania biancheggia nello stagno: italiano, dalla tradizione si attribuisce a Maria de' Medici e, secentesco, si orna di cassetti e della tavola movibile, un complesso ricco. Alle intarsiature di stagno si contrap-

(1) Il capitolo seguente contiene un disegno che illustra la scrivania qui descritta: il tipo permase all'epoca dell'Impero.

pone la ricchezza d'uno scrittoio, ebano e noce d'India con avori graffiti a colori che il Piffetti eseguì a Torino, proprietà della Casa reale (1). Esso non si deve confondere con un tavolino dello stesso Piffetti a legni variati, intarsi di ebano e avorio con guarnizioni argentee; mobile prezioso destinato al re del Piemonte.

La scrivania, nella forma generale e nella linea decorativa, amplifica il tavolino il quale si semplifica nella consolle, mobile francese secentesco e settecentesco.

Il tavolino cangia la forma e dimensione secondo l'uso (2); quindi il tavolino da sala non può essere quello da lavoro o da giuoco; dico il tavolino ad ornamento d'una sala che è differente dalla tavola del salotto dove si mangia. La funzione di questo mobile ne suggerisce la costruzione e decorazione.

Un vaso, nei tavolini eleganti, si inalza ricco di fiori o frutta in un motivo sottostante al piano dei tavolini: questo piano sottostante può essere sostituito da un motivo di fascie che compone una grande formella a giorno o da motivi concavi e convessi in mezzo ai quale si erge il vaso alto da terra venti o trenta centimetri.

Il salone principale nella Galleria Colonna a Roma contiene varie tavole lungo le artistiche pareti; e

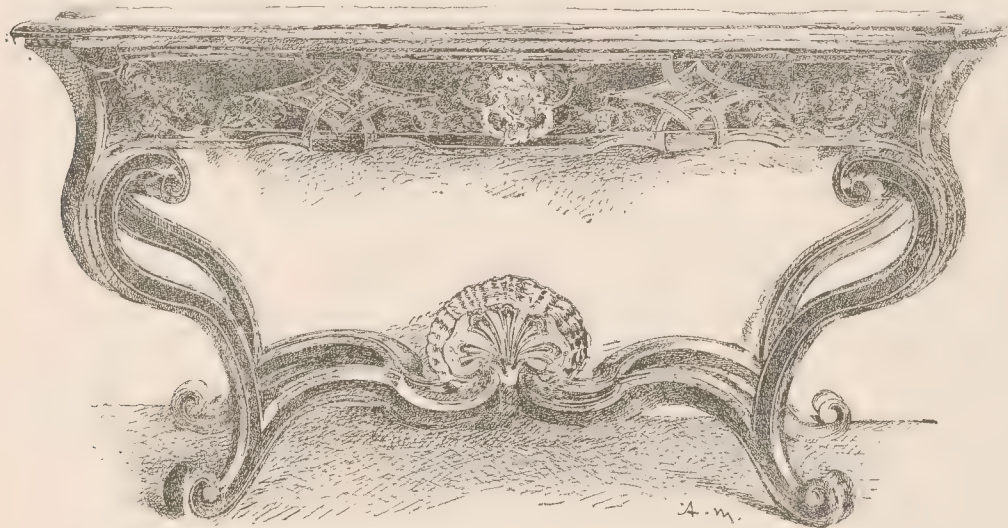



Fig. 201 — *Torino:* Tavolino intarsiato nel Museo Civico (Fotografia comunicatami dalla Direzione del Museo)

ogni tavola a volùte svolge un tema d'arte che unisce la forza alla genialità (tav. XCIII). Gli intagliatori ammireranno la linea e i particolari delle tavole nella Galleria Colonna. Esse integrano profondamente la pompa secentesca la quale si assimila a un gruppo meraviglioso di tavolini Luigi XIV, nel Museo delle Arti Decorative a Parigi (1) e si contrappone ai tavolini come quello del Piffetti nel Museo Civico di Torino (fig. 201) scheletro ad un tavolino settecentesco direbbesi, creazione d' un artista più che misurato freddo. Ma l'eminente Maestro piemontese è spesso riservato davanti gli ardori del suo secolo entro il quale tuttavia bene si adagia, essendo nato il primo anno del Settecento. La storia tuttavia gusta certe anomalie, così nello stesso Museo di Torino, si compiace ad una superba tavola piemontese colla data 1630 dalle gambe a balaustro, dalla espressione in ritardo, evocante meglio la fine del XVI secolo che il secondo quarto del secolo successivo.

---

(1) La Corte di Mantova riceveva delle scrivanie da Inspruck. E il 4 gennaio 1606 da Augusta, grazie a Dionisio Bratturi il Duca di Mantova riceveva una scrivania « degna veramente di V. A. » Bertolotti, *Le Arti minori*, p. 184.

(2) Vuole il Ratti che Gio. Andrea Torre (sec. XVII), abbia posto « in uso una nuova foggia di tavolini e di specchi si artificiosi che « incontrarono l'universale approvazione. V'introduceva putti, amo- « rini, ninfe, sirene e cose simili di vistosa ed amena comparsa, come « si scorge da alcuni che in qualche casa tuttavia si conservano e me- « ritamente in molto gran pregio si sono tenuti ». Si riferisce alle consolle. Op. cit., p. 131.

---

(1) Metman e Briere, op. cit., tav. 61 e 63, ecc.

Una tavola nell'Ambrosiana curiosa nella parte inferiore a volùte infogliate, attribuita erroneamente da Achille Ratti, prefetto dell'Ambrosiana, all'inizio del XVI secolo, appartiene invece al secolo successivo e tutt'al più alla fine del XVI secolo; e qui si indica anche perchè su essa sta una cassetta lignea entro la quale si costudiva il famoso Codice Atlantico di Leonardo, ora nel Gabinetto omonimo. Inoltre la tavola ambrosiana va veduta nel piano balzante su fondo rosso con dorature, uso orientale, in cui si ravvisa la città di Combalù o di Pekino, descritta da Marco Polo nei suoi viaggi del 1290.

La ricercatezza si estendeva e si raffinava nei tavolini da lavoro per signora, in ebano o legno rosa con intarsi di madreperla, gioielli molto eleganti. La Francia ne fabbricò in ogni ordine di bellezza; fabbricò, ad es., la « tricoteuse » (1), tavolino da lavoro ornato nella parte superiore d'un piccolo rialzo destinato a « retenir la laine de la personne qui tricote » che lavora a maglia; e la « tricoteuse » dettò temi d'arte forbiti ad ebanisti, intagliatori, intarsiatori, cesellatori, musaicisti. Nè occorre rammentare il piano dei tavolini che potè essere di legno liscio o con tenui ornamenti, laccato e fiorato; potè formarsi di ricche lastre marmoree come spesso nelle consolle e di marmo intarsiato, musaicato, marmo e metallo, tartaruga e madreperla in scene ornamentali e figurative. In tal caso il piano poteva superare il pregio del tavolino, cioè il musaicista poteva ecclissare l'intagliatore.

La consolle semplifica il tavolino: chè la vera consolle o « console » come scrivono i Francesi, è una mezza tavola con una gamba o due gambe curve davanti fiorite e due addossate al muro. Questo mobile però si svolge sur una varietà d'arte che forse il lettore non imagina. La più semplice consta d'una gamba sola senza sostegno posteriore; la gamba può aver la forma di mensola che tien su il piano del mobile addossato al muro, e un tipo più ricco si compone con due gambe davanti « inginocchiate » direbbe il Vasari, associate e svolgenti un'unica composizione simmetrica. Di questo tipo il Museo delle Arti Decorative a Parigi possiede un notevole esemplare (2). Esso non va confuso con un tipo di consolle che potrebbe considerarsi l'amplificazione del precedente composto da due gambe davanti unite da una cartella. Talora la consolle non ha gambe di dietro e il mobile si aggrappa al muro, da ciò il nome « console »; spesso invece ha le gambe di dietro, come quelle davanti ornate con volùte, fiori, festoni, giràli, onde allora la consolle somiglia al tavolino colla differenza che le gambe posteriori nella consolle sono costruite in guisa da non impedire che il piano del mobile stia aderente al muro come una mensola, la qual cosa sembra meno facile che non si creda trattandosi di gambe incurvate. Perciò se la consolle, come avviene non infrequentemente, si sagoma in curva davanti, dietro segue l'orizzontale a combaciarsi col muro, e le gambe si piegano in avanti e permettono il combaciamento.

Alle volte la consolle, specialmente nello stile Luigi XVI, ha le gambe a balaustro, verticali, sul davanti e dietro piegate ad S; questa consolle può ricevere dei festoncini a giorno lungo la fascia su cui si allarga il marmo del piano, e un piano parallelo a questo a venti o trenta centimetri di altezza come in alcuni tavolini, riceve nel mezzo l'ornamento d'un vaso colmo di fiori e frutta allargantesi in festoni sul piano stesso, il quale si insena in una curva che non impedisce di avvicinarsi al mobile. Questo ai lati si muove su un quarto di cerchio quasi a formare un motivo tripartito col motivo rettilineo sul davanti (1).

Il XVII e XVIII secolo, in fatto di consolle brilla con ogni splendore a Roma nella Galleria Nazionale e Colonna, ed a Firenze nella Galleria Corsini: in questi luoghi può farsi una raccolta bellissima dei nostri mobili, su cui gli intagliatori convengono entusiasti a esprimere la pompa della loro arte. Peccato che raramente se ne conosca il nome!

Le consolle fiorentine furono destinate al Palazzo Corsini in Roma e da qui trasmigrarono in Firenze, nel Palazzo omonimo baroccheggiante e ricco d'una Galleria, vi trasmigrarono quando il Palazzo divenne l'Accademia dei Lincei. Certo esse non escirono tutte dalle stesse mani; la prima sfoggia una ampollosità di cui la seconda manca. Se la parola ampolloso non offendesse, assegnerei la consolle dalle ampie volùte (tav. XCIV) alla scuola del Brustolon e la seconda con-

(1) Havard, *Dictionnaire* cit., vol. IV, voce *Tricoteuse* Elegantissima quella che appartenne a Maria Antonietta.

(2) Metman e Brière, op. cit., tav. 96 e 99.

(1) Veda il quartiere di Maria Antonietta nel Castello di Compiègne; ben conservato, *Monographie du Palais de Compiègne*, I serie, ecc., fig. 83, 84, 85, con questa consolle. E veda *Le Chateau de Versailles. Architecture et Décoration*, Parigi, 1908. Bella pubblicazione composta da tavole grandi.

solle coll'aquila dalle ali spiegate che sa d'una scuola meno rumorosa, quasi governata da una tendenza di forme misurate, la assegnerei ad un Maestro toscano un po' posteriore al precedente o evoluto più rapidamente, quando non dicessi che il primo potrebbe essere un ritardario (1). Nè so tòrre lo sguardo dalla consolle della Galleria Colonna che due gravi e nerborute cariatidi sorreggono e adornano fra tralci d'un albero tisicuzzo. Originale? No, perchè le cariatidi si usarono sotto la consolle, ma qui esprimono una singolarità; nè tolgo lo sguardo da alcune eleganti consolle nella famosa camera di Lucca del Palazzo Mansi a S. Pellegrino e nel Palazzo Albrizzi a Venezia (2).

La consolle di rado fu a gambe verticali e si costruì invece spesso a gambe incurvate, e si vestì con ogni fantasia decorativa di ghirlande, mascheroncini, conchiglie, mazzetti floreati, e si circondò da festoni curvantisi sotto al piano d'un marmo bizzarramento venato, scelto a posta con belle macchie di colore ad insignorire l'assieme ligneo generalmente dorato, con grandi fogliami serpeggianti tra eleganza di cariatidi, uomini, putti, ninfe, sirene al luogo delle gambe ornate. La consolle ebbe suo regno nel Barocco e Roccoccò; e fu pomposa più che leggiadra nel Seicento, leggiadra piucchè pomposa nel Settecento, sempre disposta ad esaltare la immaginazione.

Uno specchio che s' aderge sopra la consolle ne compie l' opera decorativa, a parte i candelabri e l'orologio i quali, con dura simmetria, si alineano sul piano delle consolle di cui dovetti parlare poco rispetto alla loro diffusione. Se ne dispersero moltissime. A S. Francesco di Brescia si vede una elegante consolle dorata a mobiliare una cappella a sinistra entrando. Mobile inadatto qui, non destinato a questo luogo. E veggonsi delle superbe consolle con alto specchio sopra, non murale nella sala detta dei Giganti nel palazzo Doria a Fassolo (Genova), esprimenti il gusto Luigi XV, con un intaglio ondulato e fiorito e dorato quanto può trovarsi in una composizione di cotal gusto. Il qual gusto in questa sala si affaccia su alcuni candelabri volubilissimi, oggetti che sussidiano l'addobbo delle consolle.

Anche la toelette sollecitò spesso la immaginazione degli artisti barocchi e roccoccò.

Nella Collezione Jones al Museo di Kensington si nota specialmente una toelette di Maria Antonietta e perchè essa appartenne all'altissima regina e perchè il mobile esemplifica benissimo il nostro oggetto. Su quattro gambe incurvate, tripartita, sormontata da un gran corpo curvilineo, consta di piccole cariatidi e fiori entro nastro rettilineo e d'un piano sulla cimasa illegiadrito da parapettino senza lato davanti. Questa toelette primeggia la cospicua Collezione, tesoro di grazia.

Corredo alle toelette furono le tovaglie capriciosamente raffinate da pizzi; ma questo luogo non si adatta a discorrerne. Ora si vorrebbe offrire l'idea di ogni oggetto ligneo barrocco e roccoccò, così scendiamo sino alle minuterie, casse da orologio, alti piedestalli da statue, bassi piedestalli da tenui servizi nelle sale e mensole d'ogni genere.

Le pendole, usatissime, dettarono un'infinità di motivi e le parietali, che non si costumarono meno di quelle da consolle, pompeggiarono in casse o in inquadrature le quali poterono salire a somma bellezza; onde tali casse richiesero legni costosi, bronzi cesellati, intarsi lignei e metallici. Anzi certe volte divennero importanti come un casettone o un gabinetto ispirando composizioni ondulate, fiorite, dorate, verniciate da Maestri dell' arte come il saggio che offro con bronzi del Caffieri (fig. 197 *a*).

La scelta su questo campo può essere imbarazzante, tanto il campo primeggia in esempi particolarmente nei quartieri barrocchi e roccoccò di Francia da cui i modelli talora trasmigrarono nei Musei. Tale il caso d'una pendola meravigliosa che Martino Carlin, leggiadro ebanista di Luigi XVI, ideò e modellò, oggetto cospicuo nel Louvre. Il lettore deve conoscere questa pendola con analogo piedestallo (1): si direbbe una composizione boucheriana o brustoloniana, nel giro di putti che si avvolgono scherzando sul quadrante di essa vaga sur un piedestallo slanciato eseguito finamente.

Nemmeno i piedestalli e le mensole, decorazione spicciola nella mobilia sacra e profana, si abbandonarono a poveri artisti a secco d'idee e pigri di mano; il Brustolon non sdegnò di scolpirne (fig. 202); e il Museo Civico di Venezia lo dimostra coi suoi piedestalli brustoloniani, trionfo a putti carnosi e a ima-

(1) Le veda riprodotte ne *L'Arte*, 1900. Appendice, p. 9.
(2) Riprodotte nel mio *Manuale di Arte Dec. Ital.*, tav. CXL e CXLI.

(1) Largamente illustrata dall'Hessling in *Le Mobilier Louis* XVI, ecc. tav. VI, 78.

gini prestanti in una armonia di legni che dal nero dell'ebano vanno al rosso del mogano. Egli potrebbe avere eseguito altresì di quei bassi piedestalli panchetti o sgabelli, « guèridons » dei Francesi, quasi sgabelli, vassoi da the, liquori, gingilli, piccoli bronzi, oggettini di porcellana, argenti, usati molto dalla società dei due vicinissimi secoli.

Fig 202. — *Venezia*: Candelabro nel Museo Correr. (Fotografia Alinari).

E non mi tratterrò sulle mensole che si intagliarono or pompose in larghi giràli, in vigorosi putti, in abbondanti festoni (tipici i mensoloni a Siena, proprietaria la Contrada dell'Onda), or si carezzarono in fiori e ciuffi, or si animarono in testine ridenti, a fondersi alle grazie settecentesche di cui il Museo per le Arti Decorative a Parigi raccoglie molti saggi.

Il legno fu intagliato molto in lampadari o candelabri fissi o mobili e si combinò al bronzo, al ferro, al marmo in un ordine d'armonie che potè meritarsi non piccolo plauso; gli stili Luigi XV e XVI soprattutto fertilizzarono il campo di tale fabbricazione. Ognuno ricorderà i viticci parietali, eleganti corniciette con specchi da cui si partono, come tralci di fiori da un muro erboso, i bracci delle candele; e le cornicette poterono essere dipinte con figure evocanti il Giappone o la China e poterono splendere alle vernici dei Martin.

Esse si assimilano alle cornici de' grandi specchi in un unico ritmo decorativo; nè sono rari oggi questi assiemi mobiliari attestati di genialità. Tali alte immense cornici, dànno tono signorile ai saloni i quali, a servir bene la vanitosa società secentesca e settecentesca, contennero de' mobili che esprimono raffinatezza di costumi. Così certi saloni ebbero il brucia-profumi lignei e bronzei, soprattutto all'alba della classicità rinnovata, vicino allo stile Impero, in pieno Luigi XVI (fig. 203).

Insomma la produzione lignea barocca e roccoccò non conosce limiti; e non esistette epoca più proficua agli intagliatori di quella che esumiamo. Tutto si intagliò e si coperse da girali, stemmi, festoni (fig. 204): lo continueremo a vedere.

Lo vediamo nelle sedie semplici o a braccioli foggiate in cento modi differenti col piano di paglia, di tavola o imbottito; lo vediamo nelle sedie e nei seggioloni intagliati intarsiati coperti dal tessuto d'arazzo, dal cuoio, dal damasco, dal broccato, dal velluto, con ornati rapportati in seta e ricami argentei ed aurati; lo vediamo in queste sedie superbe, in questi seggioloni monumentali tanto quanto nessuna età li vide altrettanto, ond'essi integrano la boria delle società che servirono e nel quadro di essa vibrano, intensi tocchi di pennello audace.

Fig. 203. — *Parigi:* Bruciaprofumi, asta C. Lelong, Hôtel Drouot, 1903.

Il piano di paglia nelle sedie va molto in là nel tempo a sostituire i guanciali o l'imbottitura. Il XVI secolo non ignorava le sedie impagliate. Secondo l' Havard una delle prime sedie di questo genere (si tratta del XVI secolo) viene qualificata in Francia « à la façon de Pise » (1), ed il tipo appartiene alle regioni meridionali. La qual cosa parrà naturale: le imbottiture sono meno adatte ai luoghi caldi, e, comunque, nel Sei e Settecento si usarono molto le sedie impagliate.

Il mio modello (Tav. XCV *b*) settecentesco detto

(1) Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, vol. IV, voce: *Paille*.

alla cappuccina, forse perchè i Conventi usarono abitualmente le sedie impagliate, riveste caratteri di semplicità nell'eleganza facilmente afferrabili. Esso riduce ai minimi termini la fabbricazione delle sedie, non dichiarando il divorzio fra l' industria e l'arte; ed un tipo che tende alla signorilità ed è signorile dove associ l'intaglio al rivestimento del piano da sedere e della spalliera, un tipo di sedie con questo piano e colla spalliera in striscie di canna d'India intrecciate, usatissime oggi nelle sedie di legno incurvato, coesistette alle sedie impagliate. L' intreccio forma tenui disegni, quadri, triangoli, e simili, fa effetto e dà leggerezza. Tal rivestimento, lungi dal trovarsi in sedie usuali si estende, come avvertivo, a sedie intagliate e persino a canapè con tanto di cartelle e girigogoli dorati. Notevoli modelli Luigi XIV nel Museo delle Arti Decorative a Parigi (1). Ma non qui l'arte s'innalza alla pompa e non la tocca con questi modelli ch' io pongo vicino agli usuali seggioloni. Il gusto secentesco li accettò dal cinquecentesco e la fine del XVI secolo li fabbricò abbondantemente non partecipando ai lussi del Barocco e del Roccoccò attenuati nella mia raccolta (Tav. XCV *acde*) non ignobile.

Sennonchè non si cercheranno qui le sedie personificanti l' epoca della parrucca, ma si vorranno nei modelli di Bologna e Parma uniti ad altri miei disegni culminanti nella poltrona del Palazzo Orsetti a Lucca (Tav. XCVI) e nella poltrona dal Brustolon nel Museo Civico di Venezia, una delle dodici d' una serie che conquide. Non faragginosa questa poltrona (fig. 205) simile alle sue compagne coll'aspetto un po' greve, tratta spigliatamente un motivo naturalistico con putti e mori nereggianti entro la tonalità non rumorosa della composizione flessuosa e originale.

Il Brustolon è presente nel Museo Civico in un'altra serie di otto poltrone le quali, più delicate delle precedenti, a festoni, sono leggiadre negli appoggi, dominate da figure femminili ondulate e smaniose di ricercata bellezza: ed esse, che ravvivano il ricordo di dodici seggioloni del Bustolon nella Villa Reale di Monza, scolpiti nel bosso superbamente, coi segni dello Zodiaco e i mesi dell'anno, avviano ad altre simili opere di Venezia. La poltrona ducale scolpita e dorata (è del 1743) nella Scuola Grande di S. Rocco e una poltrona curiosa nel Museo di Murano, legno dorato con intarsi vitrei azzurrini settecentesco, potrebbero inspirare la vena moderna all'uso delle decorazioni vitree.

Poltrone, poltroncine, canapè, sgabelli, il Secento creò a sazietà, e il Settecento tenne bordone al

Fig. 204. — *Venezia*: Portamiccie usato sulle galère nell'Arsenale (Fotografia Alinari, Firenze).

Secento. (tav. XCVII, XCVIII e fig. 206). Bisogna visitare la Villa Giovannelli a Lonigo. E molte poltrone con alcuni divani settecenteschi ornano il salone degli arazzi al Palazzo Clerici di Milano, in buon essere, integre nella loro stoffa a grandi fiori simmetrici. Non sono questi i mobili che scarseggiano da noi (1).

(1) Metman e Brière, op. cit., tav. 61, 63.

(1) Il Palazzo Clerici a Milano, sede attuale alla Corte d'Appello, è un monumento settecentesco molto pregevole specialmente nel sa-

Se ne trovano dappertutto; splendidi seggioloni dorati io ricordo nel Museo Civico a Genova coperti da stoffa bianca con fiori rossi e verdi, e ivi ne ricordo nella Collezione del console inglese Yeats Brown dove un seggiolone lombardo contiene lo stemma Archinti; ricordo inoltre la importante Raccolta di sedie e seggioloni nel Museo Civico di Torino e, quivi, posseduta da un privato, Mario Michela, ricordo una sedia

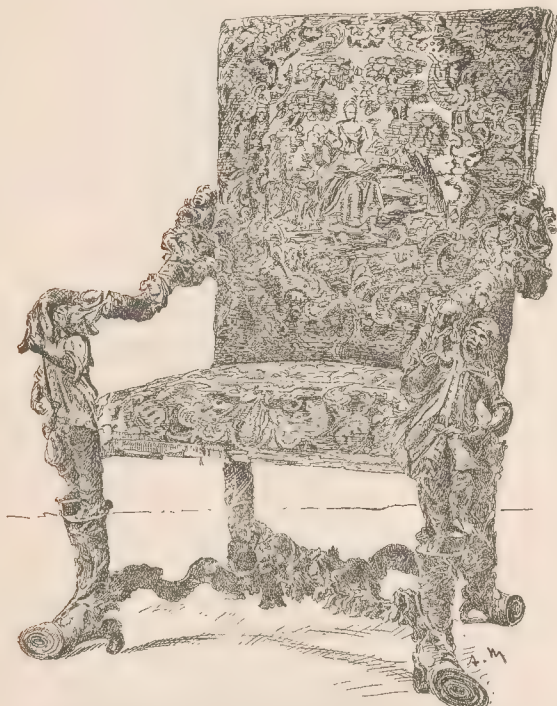



Fig. 205. — *Venezia*. Poltrona nel Museo Civico Fotografia Alinari, Firenze).

da bambino in rovere con ornati e lo stemma Loira da Poirino, settecentesca.

La varietà ora quasi ingombra e l'epoca che esploriamo creò certi mobili da sedere di suo proprio conio come la « Marquise « e la « Bergère », cioè la poltrona « marquise » colla spalliera molto alta e ai lati con due ali imbottite ad appoggiare il capo. E il divanetto « bergère » da due persone si inventò, anch'esso imbottito ai lati che si risvoltano sulla facciata, il tutto infiorato secondo l'uso del tempo.

Gli è che se entriamo nell' arte francese il mio còmpito diviene estremamente grave. Come potrebbesi infatti enumerare, anzi offrire un'idea adeguata sulla bellezza di sedie e poltrone francesi nei due secoli in parrucca? Ho lo sguardo su Castelli, Palazzi, Musei, Collezioni private e il particolare mi sfugge tanto l'abbondanza mi seduce. Ecco qua: J. Iacob al Louvre. Questo Maestro evocante lo stile Luigi XVI, m' intenerisce colle sue sobrie bellezze in sedie e poltrone. Ecco Fontainebleau, ecco Compiègne, ecco Versailles, ecco, nelle Collezioni di M. Guèroult e di M. Barre, le superbe poltrone Luigi XIV (1); ecco il Louvre, il Museo delle Arti Decorative (2), il Museo di Cluny. Nè vo fuori sino al Museo di Kensington e in Francia, mi dirigo al « Mobilier National ».

Continuo sulla « bergère » a dire che certi divani settecenteschi senza essere vere « bergères », ne pigliano la linea, risvoltandosi graziosamente ai lati così che la persona trova appoggio anche dove si sposti dalla linea orizzontale parallela al mobile. Ciò accomoda la conversazione di due persone sedute sullo stesso divano le quali, a parlarsi, dovrebbero voltare solo parte della propria persona, la testa e il corpo con disagio, mentre il risvolto ai lati dello schienale produce quasi un mobile laterale nel divano orizzontale.

Sul tema della varietà. Madame de Pompadour diè il nome a vari mobili francesi: una poltrona bassa a schienale arricciolato colla testata curva che finisce con due rosette, oggi pure nell'uso, chiamata francesamente « confortable », ripete la sua larga esistenza dalle fantasie della bella « Marquise »; ed esistette nella Francia roccoccò una quantità di mobili cortigianescamente chiamati « a la reine » letti, seggiole, poltrone. L'Havard mostra le forme di questi mobili (3); ed io mi limito ad indicare le seggiole o poltrone « a la reine » collo schienale ovale. L'origine loro consisterebbe in ciò che la regina Maria Leczinska usò queste seggiole o poltrone, e i fabbricanti le chiamarono « a la reine ». Stando al predetto Autore il primo documento che menzioni tale qualifica risale al 1730 (4).

lone ove Giambattista Tiepolo divinamente affrescò narrando di Venere, Saturno, Marte, Cesare, vibranti in ampie pause di cielo, fra delfini e tritoni, fra nubi e turbinio di linee architettoniche. Esso Palazzo venne ordinato dal maresciallo Antonio Giorgio Clerici (÷ 1768) marchese, barone, e non so cos'altro; e il salone degli arazzi conserva nella sua integrità pitture, arazzi, lumiere. mobili ereditati dallo Stato nel 1821.

(1) De Champeaux, *Le Meuble*, II, fig. 32 e 33.

(2) Notevolissima la raccolta di poltrone e seggioloni Luigi XIV e XV intagliati e imbottiti, nel Museo delle Arti Decorative a Parigi.

(3) *Dictionnaire*, cit. voce *Reine*.

(4) *Dictionnaire*, cit. vol. IV, p. 691.

Una variante sui mobili per sedere forma le panche senza corredo di imbottitura o guanciali; esse, dai motivi semplici o poco complicati come si vedono nella maggior sala del Palazzo Comunale di Pistoia (fig. 207), assurgono al tipo supremo nella Scuola di S. Rocco a Venezia, monumenti del loro tipo ligneo. Queste panche nervose ed espressive con alte spalliere girano intorno la sala detta « l' Albergo » animate da cariatidi muscolose, abbellite da cartelle infogliate e accartocciate, inquadrate da un' architettura evoluta. Lo Scarpagnino vorrà lavorò molto in questa sala, ma i legni che si indicano sono posteriori a cotal Maestro; e dalla Scuola di S. Rocco non si può dissociare il Tintoretto il cui spirito tumultuoso sembra aver qualche risonanza nelle panche che sto indicando.

Il Monastero di Praglia (Padova) conservava alcune magnifiche panche colle tavole relative, settecentesche, scolpite con larga maniera; questi mobili, anni sono erano collocati qua e là in diversi locali del Monastero, disperdendo lo effetto solenne della totalità, la qual cosa costituisce un danno a cui si

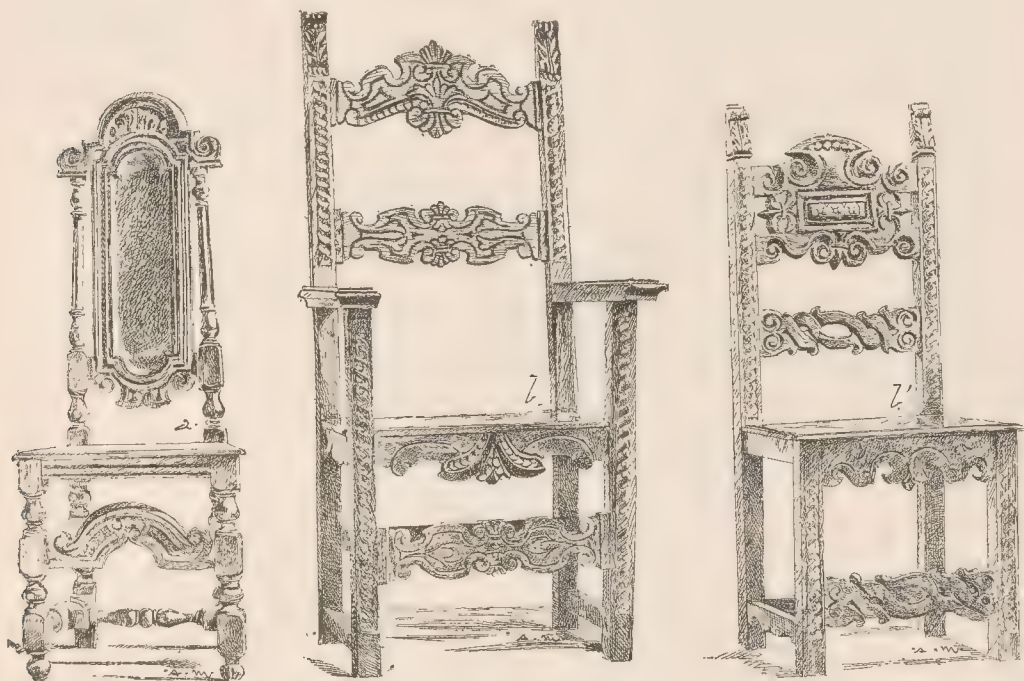



Fig. 206. — *Milano*: *a*, Sedia nel Museo Artistico Municipale; *Lucca*: *b*, *b'*, Sedie nel Palazzo Mansi a S. Pellegrino.

porre rimedio se pur ciò non sia avvenuto dal dì che scrivo a quello in cui queste parole saranno lette.

Siamo però sempre ai tipi ricchi dai quali ci allontaniamo, guardando la bella panca dorata a volùte e fiori in S. Agostino a Siena, e guardando ancora una panca agli Eremitani a Padova, col banco relativo, spalliera a colonne corinzie, settecentesca. Questo mobile, restaurato nel 1746, può fermare un momento, per quanto i restauri abbiano svisato l'originale qui dove si notano dei vasi stonati col resto e intonati con due putti trionfanti in uno stemma.

Il paravento che si assimila al parafuoco, era molto comodo specie nel Settecento, epoca di dominio donnesco cioè di futilità verbali; e si può credere quanto la fantasia siasi sbizzarita alla creazione di queste pareti lignee a due o più partimenti davanti cui era piacevole parlare ed ascoltare non veduti. Mobile profondamente integrato al Barocco e Rococcò il paravento si considera l' ampliazione delle tende sospese nelle stanze, a interrompere il corso del vento che penetra da porte o finestre; la fragilità di questo mobile giustifica la sua difficile conservazione. Così non abbondano i paraventi antichi;

e la Francia che usò immensamente questi mobili, « écrans », ne possiede oggi meno di quanto si pensi. A Cluny si indica un grande paravento dell'epoca di Luigi XIII e un altro appartenente al Chatêau di Effiat.

Un po' squilibrato nelle proporzioni, simpatico nel suo ornamento, un paravento (o parafuoco?) settecentesco a festoni intrecciati a linee architettoniche, in mezzo l'effigie di Vittorio Amedeo II a chiaroscuro, possiede la contessa Grosso di Grana (Piemonte). Esso sarebbe appartenuto ai mobili nel quartiere di Antonia Ferdinanda Borbone di Spagna moglie a detto re (1750).

Sul parafuoco il Sei e Settecento mise ugualmente intagli e ricami e rivolse teneramente le cure degli artisti a questi mobili creando qualche modello finissimo. Si conservano una quantità di parafuoco su cui l'attenzione si rivolge attiva: di solito entro una delicata intelaiatura retta da piedi intagliati, circondata da fiori o svolazzi, ricca d'una cimasa serpeggiante, si allarga un ricamo o una pittura, e l'oro, i colori, i bronzi accrescono vanto a questi mobili di cui una Raccolta particolare sarebbe fonte graditissima.

Fig. 207. — *Pistoia*: Panca nel Salone del Palazzo Comunale (Dal vero).

Sorvoliamo sui soffietti che si continuarono a scolpire nel XVII secolo a somiglianza di quelli onde fu parlato (1) e riposiamoci sui letti.

I letti parati erano molto in uso. Nell'Inventario di Casa Bracciolini a Pistoia stato citato leggo « un « letto di noce con colonne scannellate dorate, e sopra « tre aquile dorate con arme dei Bracciolini, sacconcini cortinaggio di filondente con rezze attorno « lauorate tornaletti, coperta e sopra cielo simili » (1).

Col parato o no, il corredo di stoffe fiorate, con ricami e pizzi, si videro letti artistici più sontuosi di quanto oggi non si fabbricano. Allora, come nello stile successivo, le piume o i mazzi di piume ornarono la cosidetta imperiale o cielo del letto ora inalzandosi trionfando nel mezzo a mo' di corone, ora ai quattro angoli estremi alteramente spiccando. E giràli, putti, fiori si avvolsero, nei letti barocchi e roccoccò, e si accesero cogli ori a luminose armonie.

In un bassorilievo di Giovanni Caccini (fior. alla fine del XVI secolo), nella imposta principale bronzea nel Duomo di Pisa, la Nascita della Vergine, un letto barocco attrae lo sguardo; appartiene alla fine del XVI secolo, ebenchè, l'ambiente della scena spiri più l'aria del Cinquecento che quella barocca pure il letto, con certi svolazzi sulla cimasa, può essere ricordato qui, esempio curioso ai cercatori di documenti autentici. Una volta a Bergamo si mostrava un letto di noce scolpito, assegnato ai Fantoni (a chi di essi?): io non lo vidi quindi non ne posso discorrere e forse il letto era confortato da bellezze scultoriche forbite e salde secondo lo stile fantoniano. E Lucca che non si fa innanzi nel Settecento soltanto colla magnifica camera del Palazzo Mansi, il cui letto appartiene al ricamatore non all'intagliatore emerge, nel Roccoccò, per mezzo di un letto ligneo intagliato posseduto dal conte C. Bernardini con paramenti in damasco briosi nel colore. Sormontato il letto da ampio baldacchino, questo s'incurva in un seguito di motivi scolpiti, e si erge a' lati in ornamenti di vasi, od incornicia un tendaletto signorilissimo, pensile, con panneggiamenti a' due soli estremi presso al muro. La parte lignea nel letto Bernardini, riveste la spalliera murale: vaga in intagli circonda il letto che sul davanti non ha spalliera, e l'intaglio agilissimo si integra ai damaschi formando, si giurerebbe, il più elegante letto settecentesco.

(1) *Arte nell'Industria*. vol. II, fig. 64 e 65.

(1) *Bollettino storico pistoiese*, 1908, pag. 69.

Un letto elegantissimo, nuziale, appartenuto alla famiglia Brignole Sale a Genova, ora nel Palazzo Bianco, legato Duchessa Galliera, si assegna al celebre scultore Filippo Parodi (1630 ✝ 1702); la sua caratteristica consiste in due grandi medaglioni contornati a cuore sui fianchi inferiori del letto che stanno al luogo del parapetto da piedi, abbelliti da foglie e gruppi scultorici. E il letto nel parapetto di testa illegiadrito da foglie e gruppi scultorici, s'inalza a due graziose volute le quali adducono ad un ovale che contiene entro una cornice, quasi delicata ghirlanda, la imagine della Vergine, pittura contemporanea al letto coperto da damasco a tralci argentei.

Il Ratti così parla del letto: « Chi poi uno di questi « lavori capricciosi e più rari vuol conoscere, fac- « ciasi a vedere il magnifico letto, che conservasi « in una camera del maestoso palazzo Brignole di « strada nuova (Genova); e quivi troverà un com- « plesso anzi un miracolo dell' ingegno e dell' arte. « Questo letto veramente degno d'ogni personaggio, « servì ad uso dell'Elettore di Baviera poi Giuseppe II « Imperatore allora che passò a Genova. Ciò fu « l'anno 1716 » (1).

Venezia e il Veneto possiedono alcuni letti d'arte barocca o roccoccò fra i tanti che da qui esularono. Una camera intiera settecentesca sparì, recentemente da Venezia: ornava il Palazzo Papafava in ruga Ciuffa; di legno, con grandi specchi e intagli dorati, e l'alcova abbellita con ornamenti bianchi di metallo. La camera dopo varie vicende fu acquistata dal signor A. Marcato antiquario a Venezia e rivenduta da questo al conte Festetick ricco ungherese (2). Resta a Venezia ad esemplificare l'arte nei letti, il superbo quasi fantastico letto secentesco nel Palazzo Pesaro, in questo grande Palazzo architettato da Baldassarre Longhena ornato da seggioloni, cassettoni di noce, cornici da specchio sontuosamente intagliate appartenenti al medesimo stile.

La Francia possiede letti superbi: uno di legno scolpito, dorato, con fogliami e intrecci, guernito da un bel drappo con corone floreate su fondo bianco e il gran parato di seta crema, epoca Luigi XV, fece parte alla Collezione C. Lelong messa in vendita a Parigi nel 1903 all' Hotel Drouot, e, un letto supremamente artistico s'integra alla mobilia del famoso Castello d'Effiat, nella camera del Maresciallo.

(1) Op. cit., p. 59.
(2) Fu riprodotta dall'*Arte ital. dec.*, 1900, tav. XXV.

Ornato da tende col cielo in velluto di Genova, alternato con ricami, questo letto compone un assieme secentesco indimenticabile, tipo di sontuosità e vanto al Museo di Cluny che possiede vari oggetti del famoso Castello, ornamento alle vicinanze di Aigue perse, Puy de Dome (1).

L'Alizeri parla d'un bellissimo deschetto che Giuseppe Forlani intagliò in Genova a Michelangiolo Gentile verso il 1565, nerissimo, d'ebano con un fregio d'argento ed otto teste biancheggianti in questo metallo « e lunghesso il piano entro piccoli quadri d'ar- « gento pur essi, ben dieci storiette a lavorìo di pen- « nello, distinte tra il legno e il metallo piacevoli a « riguardare » (2). Ciò ricorda i deschi da parto, eredità della nostra epoca dal Rinascimento, origine a deschi di Maestri illustri.

Non si obliarono le culle; e l'intagliatore si misurò frequentemente al leggiadro lavorìo d'una culla la quale fu intagliata o no per lasciare il posto a pannelli floreali od a scene di amorini, bellezza creata da agile pennello.

Ognuno pensa agevolmente all'abbondanza di cornici onde fu prodigo il Barocco e il Roccoccò, nessun'epoca ne contrasta il primato alla nostra la quale, sulle precedenti, vanta l'uso degli specchi che chiamano incessantemente le cornici. E le frequenti ampie dimensioni di esse superano di gran lunga quanto finora si conosce; ciò ravviva l'idea d'un esercito formidabile di corniciai mai visto, mai sognato. Sennonchè nella congerie immensa delle nostre cornici, i lavori industriali o commerciali sono più di quanto s'immagini; essi mostrano tuttavia un'agilità di mano la quale spaventa. E il legno si misurò col metallo, talora, o vi si associò in fragorose armonie. Cornici d'ebano o lamine metalliche, argentee, circondano non infrequentemente gli specchi in sale o camere settecentesche, e il legno quando intagliato quando dorato si illumina di sagome in cristallo nel fantastico corredo degli specchi.

Nel palazzo Mannàti in via Fatebenefratelli (n. 21) a Milano si conservano alcune sale settecentesche, Luigi XV, che nei soffitti delicati e fantasiosi, negli specchi murali alti fino al soffitto di queste sale sfogate, dicono leggiadramente il posto, l'eleganza dello

(1) Il Castello fu costruito da Antonio Coiffier Ruzé marchese di Effiat (1581 ÷ 1632). Si conservò lungamente intatto con l'arredamento del tempo suo, e nel 1856 si mise all'incanto. Allora il Museo di Cluny acquistò vari oggetti di questo Castello demolito verso il 1880.
(2) Alizeri, *Notizie*, ecc., cit. vol. VI.

stile di cui ora ricerchiamo le forme: qui dove parlo di cornici da specchio, giova ricordare il Palazzo Mannàti e le sue decorazioni anche perchè il Palazzo, come tutte le proprietà private, è meno facile ad essere visitato. Su questo campo il limite non si immagina; molte sale, saloni, gallerie splendono in cornici dai sottili steli dorati, dai capitelli involuti, dai festoni infiorati, dalle sagome tremolanti che circondano specchi murali e li corredano da meditati contorni imprecisabili in un armonia lignea, nemica di gravezza per amore, quasi direi, alla inconsistenza ed alla irrealità.

Fig. 208. — *Bologna*: Gonfaloni processionali nella Chiesa di S. Giovanni in Monte e S. Trinità (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

Oh gli specchi graffiti a Venezia quante cornici occupano! Secentesche e settecentesche, lignee intagliate e dorate, esse sono ovali, spesso a foglie diritte o rovescie e l'età nostra ne vede spesso nei Musei e nelle sale dagli antiquarii. Milano, Genova, Venezia, Roma, Napoli, Palermo, Firenze, Bologna, conservano elementi preziosi al nostro studio. Milano e la Lombardia seducono il pensiero con una quantità di cornici in Chiese (fig. 208), Musei, sale che alla calda immaginazione uniscono la felicità d'una tecnica che non sa le finezze dello scarpello, ma conosce appieno i larghi effetti decorativi (1). Tale la caratteristica della nostra arte nelle cornici, nelle pale lignee di S. Maria presso S. Celso e in una famosa cornice del Brustolon al Museo Poldi-Pezzoli obliata dai biografi, ove, mirabile, uno sciame di putti si arrampica sul fogliame grandioso ed i putti contrastano col sentimento che essi promuovono. Tale cornice svolge il dramma della Passione; ma il Brustolon a nulla qui avrà pensato se non a rivelarsi una volta ancora

(1) Interessanti due cornici secentesche (p. 49 e 80) nel *Catalogo Arrigoni*, Milano, e veda la Raccolta Guggenheim, cit.

intagliatore sapientissimo. La cornice di Milano richiama una cornice posseduta dall'antiquario Antonio Zen di Venezia, il quale la cedeva nel 1860 alla principessa di Beauffremont a Genova, credo.

Accuso pertanto la cornice poldiana di qualche durezza e di indecisione nel contorno. Invero il frastaglio, la pompa nelle ondulazioni e una certa grassezza nei giràli sta nello stile del nostro Maestro, che si personifica eziandio (non sarà dimenticato) nel plasmare i putti; così oggi si chiamano « alla Brustolon » le cornici con giràli e putti saltanti o sbucanti sorridenti come fiori al sole. Perciò una fantasiosa cornice dall'inquadratura circondata da nascimenti infogliati con putti sollanzantisi in cima e alla base, lavoro di seria difficoltà tecnica, traforatissimo nelle foglie che aderiscono alla inquadratura, bellezza settecentesca nella Raccolta Trivulzio a Milano, evoca lo stile del Brustolon dal quale molto non si allontana, la cornice grande (1,65 × 1,45) e grandiosa nel Museo di Arte Industriale di Berlino che il lettore ha sott'occhio (tav. XCIX). E Andrea Fantoni diè la misura di sè, come statuario, scolpendo in bosso due cornici ovali, con bassorilieri di cui qui, il saggio troppo modesto, sta molto lungi dagli originali (fig. 209 [1]).

A Genova si condurrà nel Palazzo Bianco e Rosso chi cerca delle ragguardevoli cornici roccoccò; ivi debbonsi trovare alcune cornici che avrebbe scolpito Gaspare Forlani stando all'Alizeri (2). Nè giova poco un visita a Venezia e nel Veneto: superba cornice barocca in nove partimenti con putti e giràli, dorata, pezzo significantissimo in S. Giovanni e Paolo. E vicino alla cornice di S. Giovanni e Paolo, Francesco Pianta (fiòr. nel sec. XVII) riccamente scolpiva la cornice o mostra d'un orologio nella sagrestia dei Frari a Venezia a cui si condurrà il ricercatore di oggetti curiosi (3). Graziose inoltre le cornici nella Raccolta di mobili roccocò Calbo Crotta, importanti nella decorazione oro, turchino e applicazione di dischi vitrei. Ad altro tipo più imaginoso appartiene una grande cornice barocca in una sala del Palazzo Comunale di Pordenone gagliardamente scolpita; e si ignora una cornice barocca bravamente intagliata a volùte, giràli, festoni sparsi sur una sagoma sottile, un tondino, nella piccola chiesa di Magliano (Abruzzi). Qui vicino a Roma, sulla via di Napoli tanto potrei scrivere. Restiamo ad alcuni modelli essenziali.

Come a questi resteremo parlando di imposte che al solito cambiarono tono secondo l'uso e il luogo; perciò altro sono le imposte esterne altro le interne. Le prime al legno unirono il bronzo o il rame o il ferro lavorato in lastre a sbalzo e incise; le seconde al legno unirono la pittura sulla tavola o sulla tela dipinta con fiori, figurine, uccelli, finti cammei, soggetti delicati e procaci in colori o in oro a chiaroscuro

Fig. 209.
Roma: Cornice intagliata nel Vaticano.

(1) Le due cornici e medaglie unitamente ad altra non ovale vennero vendute al vescovo di Brescia e da questo offerte in dono a S. S. Leone XIII nel 1888 nell'occasione del suo giubileo sacerdotale.
(2) *Notizie*, vol. VI, p. 86.
(3) Melani, *Manuale d'Arte Decorativa*, 2.ª ediz., tav. CXLIII

Dappertutto se ne veggono; e l'ornato va alla figura in statue, bassorilieri senza esitazione; soprattutto dove si eseguiscano opere monumentali

La Badia di Montecassino, che sul campo ligneo esulta cogli stalli del coro (sec. XVII) e cogli armadi di noce scolpiti fantasiosamente da vari Maestri, trionfa in quest'epoca, nel secolo XVIII, coll'imposta di noce alla Biblioteca, esemplificante il suo stile che si rifrange portentoso e volubile, in parecchie imposte italiche.

L'abate Averardo Niccolini che nel 1736 ridusse il Monastero di Vallombrosa al modo che oggi si vede, ordinò a Iacopo Sani intagliatore, le imposte di noce alla porta maggiore di S. Trinita a Firenze, e il Sani scolpì queste imposte con santi vallombrosiani e colle armi dei Niccolini. Le imposte sarebbero state molto biasimate; e, pure non sono indegne di facile scarpello e si dovrebbero liberare dal verde o olio che le cuopre da epoca relativamente non lontana. Ad ogni modo le imposte di S. Trinita vorranno indicarsi, esempio meno frequente di imposte figurate. Chè l'intagliature barocco e roccocò predilesse l'inquadrature architettoniche, indispensabili alla costruzione lignea, rivestite con ovali, foglie, svolazzi. Questo specialmente nelle imposte esterne; nelle interne, dove non scolpì gli stipiti e la cornice (fig. 210), intagliò e col pittore colorì o dorò a chiaroscuro fiori e figurine come avvertii. Anzi il contributo del pittore nelle imposte interne roccoccò, quasi assurge a consuetudine; onde sono frequentissimi i quartieri settecenteschi colle imposte infiorate e dorate.

Lo stesso avvenne sugli scuretti. Un esempio capitale d'imposte dipinte vedasi nel superbo salone settecentesco degli Arazzi nel Palazzo Clerici a Milano, col soffitto di Giambattista Tiepolo (fig. 211 [1]), oro con qualche macchia bleu; e mi si indicano dei modelli di imposte e scuretti settecenteschi coloriti genialmente nella Villa Ruggiero a Resina (Napoli). Ciò richiama lo Spinazzola: ei fu primo ad osservare le ricche imposte sfuggite al Tufari, perchè coperte da una bianca porta messa ad esse davanti, nella nobilissima sala della sagrestia alla Certosa di S. Martino a Napoli, ricca d'intagli e d'altre imposte care all'amatore del nostro stile (2). Il quale dovunque si volga raccoglie notizie su imposte e scuretti intagliati e pitturati. Ne ho in mente con finti cammei classici (XVIII secolo) su fondi rossi, azzurri, medaglioncini circondati

Fig. 210 *Parma*: Porta nel Museo d'Antichità, (Fotografia Alinari, Firenze).

(1) Riprodotte nell'*Arte ital. dec.*, a. VII, tav. LV in colori.
(2) Op. cit., p. 9.

da perle e nastri serpeggianti tra fiori. I cammei però intervengono meglio nel Luigi XVI, in cui lo spirito dell'antichità si riafferma a preparare lo stile del Primo Impero. In questa epoca i cammei decorativi sono più in voga, e occhieggiano in ogni mobile od oggetto d'arte. Leggiadrissime imposte lignee a Torino, intagliate e dipinte Luigi XV, ornano il Palazzo reale, collo stipite a svolazzi e la imposta inquadrata da pannelli e pitture (1); così pure sono notevoli alcune imposte nel Palazzo d'Ormea e nel Palazzo del Borgo ora Accademia Filarmonica. Finissime. Lo stipite campeggiato da una grande medaglia, si circonda con festoni e giràli i quali si muovono da un vaso. Il motivo non intende a originalità ma nel suo posto tocca un effetto d'arte.

Torino, città moderna che vide la sua fortuna artistica all'epoca di Carlo Emanuele I e Carlo Emanuele II, conserva un cumulo di legni lavorati. Guardisi il palazzo già Trucchi di Levaldigi, quello Paesana, il Palazzo già Lascaris in via Alfieri, la Chiesa di S. Filippo, la Visitazione, lo Spirito Santo; e nel Piemonte, ad Asti guardisi una casa nel corso Alfieri, imposta roccoccò, e la Parrocchia di Villanova Solaro.

Napoli ornata da molte imposte cinquecentesce, ne possiede degli stili successivi lignee e bronzee: tali la imposta alla seconda cappella nella nave sinistra a Gesù Novo con uno spartimento di colonnini nel mezzo, a giorno secondo un motivo elegante di cui non si abusò, quella alla sagrestia del Tesoro di San Gennaro, alla Chiesa dei Girolamini presso la porta minore che conduce alla via del Duomo, all'ingresso delle sagrestie di S. Domenico Maggiore e di S. Brigida, all'ingresso del Palazzo sede alla Società di Storia Patria (già Monastero di Caravaggio) modelli secenteschi. E ne ha del secolo successivo al pronao nel Carmine (2) grazie pare all'architetto Del Gaizo che disegnò nel 1766 la facciata: questa imposta non è però la più bella di Napoli roccoccò, la più bella chiude l'ingresso principale a S. Gregorio Armeno o S. Liguoro e si intagliò nel 1742 (1). De' motivi accartocciati circondano i partimenti con figure, tre ad ogni valva, il partimento in mezzo descrive un ellisse con S. Lorenzo e S. Stefano, gli altri contengono le immagini degli Evangelisti e l'assieme più maestoso che leggiadro si fonde in un ordine artistico che sembra destinato a missione educativa. Pare che in origine questa imposta fosse dorata o lumeggiata coll'oro, oggi nereggia

Fig. 211. — *Milano*: Ornamento dipinto in una imposta d'un salone, nel Palazzo Clerici.

in una tinta che ne cuopre il noce. A Napoli si vegga il quartiere principale del Palazzo Maddaloni, il Palazzo Stigliano e quello dei principi di Montemiletto nonchè la Biblioteca provinciale V. E. da chi studia le imposte interne.

Non abbandonai l'idea di fermarmi sui modelli essenziali nel numero dei quali potrei ancora collocare la imposta maggiore dei Gesuiti a Venezia, esterna, sulla imponente facciata, imposta lignea con lastra metallica a sbalzo bulbosa; potrei mettere le imposte interne con cartelle capricciose sullo scalone d'oro del Palazzo Ducale e la imposta, al coro di S. Giorgio Maggiore, composizione plastica risoluta.

L'epoca che si studia assiste al trionfo della carrozza preceduta dalle sedie portatili. A Napoli nel XVI sec. esisteva il mestiere del portaseggette, seggette con stanghe da portare a mano o sedie portatili, in luogo della carrozza nei tempi in cui questa

---

(1) Il Brayda pubblica una squisitissima parete con un'imposta roccoccò e il sovrapporta dipinto d'una casa privata a Torino modello di grazia raffinata, la grazia che conosce le sfumature di sè stessa. Non infrequentemente ciò si vede in questo stile, nel Luigi XV, a cui appartiene la parete e l'imposta che ho davanti. Op. cit., tav. XLII e XLIII. La Francia, poi va straordinariamente guernita da queste imposte con o senza sovraporpta a svolazzi: alcune elegantissime, sul tipo Luigi XV, veggonsi nel Museo delle Arti Decorative a Parigi riprodotte nell'op. cit. del Metman e Brière, tav. XXCVIII, XXCIX, ecc.

Potrà raccomandarsi la consultazione della *Encyclopédie de l'Architecture et de la Construction* stata diretta da Paolo Planat (Parigi, senza data, ma non vecchia) ove sotto la voce « Styles français » l'autore raccoglie molte notizie sui quartieri cospicui di Francia relativi allo stile dei Luigi, famosi per eccellenza osserva giustamente l'A. E nel ricco corredo delle illustrazioni alla voce, pigliano parte notevole le imposte alle facciate e alle sale; imposte dell'antica Sorbona, imposta superba in una casa a Cambrai, altre imposte non meno considerevoli in rue saint Gilles, a Abbeville e imposte interne al Castello d'Issy (Senna), nella camera dell'imperatrice a Compiegne, nel salone dei giuochi a Fontainebleau.

(2) Filangieri, *La chiesa e il convento del Carmine Maggiore*.

(1) Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit. vol. I, pag. 99

era pochissimo usata (1). La seggetta, specialmente nei secoli che si studiano, fu talora munita d'un cielo e divisa dalle parti, da ciò la lettiga o portantina; e mentre in piena epoca classica si parla a Bologna di lettighe « una lectica » (2) e si vede Carlo V a Modena « su una seggiola alta » (3), nel Sei e Settecento le portantine entrano nell'uso e coesistono colla carrozza (4).

Ricca e solenne, la carrozza-berlina secentesca o settecentesca colle alte ruote dietro e il predellino pei servi in vistose livree, il sedile del cocchiere davanti con ampio e comodo guanciale, forma un monumento. Un assieme di legni e ferri scolpiti, con teste, foglie, corami impressi e ricamati, rumoreggia; e la carrozza, chiusa, quadrangolare, più larga in alto che in basso, con cimase sottili e a giorno, con pennoni a trofei e intagli lungo le linee organiche, si muove maestosa. Guardate la carrozza secentesca o settecentesca: nell'interno vellutata e dipinta, capolavoro di logica, solenne attestato di pompa irritante, se conosce la avidità delle esagerazioni schiva il gelo della semplicità rappresenta superbamente il suo tempo (5).

Tale la carrozza secentesca e settecentesca che empie la storia della locomozione di questi due secoli; ma così ora come allora i carrozzieri non limitavansi alla fabbricazione di siffatte carrozze-berline, essi si « umiliavano » alle carrozzelle da una o due persone, ai « volantini » più o meno degni di questo nome e tali da annoverarsi nell'arte. Veda la carrozzella nella villa di Castellazzo a Milano, proprietà Sormani-Andreani, tipo sommo del genere, superiore a un simile veicolo nel Museo Civico di Torino.

In mezzo alla carrozza spettacolosamente livreata, se ne introdusse una col cielo simile alla carrozza o berlina, ma davanti aperta « coupè », cioè tagliata davanti nella parte superiore. Il « coupè », più svelto della carrozza spettacolosa ha il predellino dietro pei servi in livrea.

L'Italia conquistò una rinomanza nella fabbricazione di carrozze, carrozzelle e simili (non si esclude che la Francia non potesse misurarsi col nostro Paese in tale lavorio) onde la costruzione di esse fu intensissima e curata persino da artisti cospicui. Si attribuisce all'eminente architetto Filippo Juvarra il disegno della carrozza che servì nel 1713 a Maria Antonia Ferdinanda consorte di Vittorio Amedeo III in un corso di gala a Torino; e questo nulla ha che vedere colle pitture, ornamento alle carrozze. Molti carrozzieri lombardi lavorarono a Roma dove tenevano un'università coi fabbri ferrai nel secolo XVII (1). Ivi un Bartolomeo Pisonio cremonese otteneva da Pio V la privativa d'una sorta di cocchi da lui inventati correndo il 1568 (2); ed un M.° Bartolomeo de' Rossi lombardo (?) intagliatore dal 1624 al 33, scolpiva le lettighe e carrozze di Urbano VIII, lavorando a S. Bibiana, Maestro valoroso a quanto appare dai documenti.

Le vie di Roma furono grandemente traversate da carrozze e la Città assisteva alla gara dei vari ambasciatori nell'uso di berline sfarzose: più lo sfarzo era alto più la autorità del principe culminava. Una stampa che mostra l'ingresso nella Città Eterna dell'ambasciatore Anton Floriano di Liechtenstein nel 1692 « colla solenne comparsa delle sontuose carrozze » squarcia ogni riserva su questo punto (3). Carrozze spettacolose, teatrali, con pennoni, aquile, ruote arricciolate, tiri a quattro, a sei, scalpitanti infuriati in un entusiasmo irresistibile. Che quadro di vita vissuta! Ori e colori in ogni parte, broccati aurei, cremisini storiati, ricami infogliati. Ascoltiamo: « la « prima carrozza era di broccato d'oro e color cremisino con ricamo di fogliami e alamari d' oro « dentro e fuori; la seconda carrozza era di velluto turchino ricamato dentro e fuori parimente « con riporti d'oro con ricco fornimento, vaghissime « statue e carro dorato; la terza carrozza era ornata

(1) Garzoni, *Piazza Universale*, cit. p. 615.

(2) Frati, *La vita privata di Bologna*, p. 239.

(3) Giovio, *Delle istorie del suo tempo*, Venezia, 1608, vol. II, pag. 129.

(4) Il Timotei (*Il Cortigiano*, Roma 1614, p. 132) parla simultaneamente del cocchiere e del lettighiero.

(5) Capitelli, *I carri di trionfo nella festa che ebbe luogo a Siena nel* 1632. Carro dell'Oca, carro della Torre, carro del Nicchio, ecc. Ferri, *Serie di sedici carrozze, vedute di facciata e di profilo* con la dedica al Principe cardinale Rinaldo d'Este. Ognuna ha le parole *Il Carro inventione del signor Cirro*, l'*Ornamento de la Cassa inventione di G. A. Lorenzani-Pietro Valentini Romano*, Roma, 1691. Belloni, *La Carrozza nella storia della locomozione*, Milano, 1901. Cit. Butler Linell disegnatore: Una grande tavola rappresentante una carrozza della regina d'Inghilterra (XVIII sec): Designed by Butler Linell, engraved by Canot Chopart, *Modelli di carrozze Luigi XV*, alcune pubblicatè dal Gh, *menuisier du Roi, charron et serrurier;* le altre da N. J. B. de Poilly. La indicazione del Chopart, utilissima, è fatta sopra la Raccolta posseduta dalla Biblioteca nazionale di Bruxelles. Ivi vedonsi de' modelli di carrozze del Vanerve (Luigi) settecenteschi. Lucotte Sellier Carrossier (Luigi XV). Roubo, *L'art du Menuisier-Carrossier:* Carrozze settecentesche d'ogni specie. Cfr. fine dello stile Luigi XV, *Encyclopèdie Diderot et d'Alambert*. Raccolta di tavole. Sozzifanti, *La Carrozza* nella *Rivista di Cavalleria,* a. IV, fasc. X. Sussidio efficace alla conoscenza delle carrozze del Secento e Settecento è il complesso delle stampe antiche. Roma ne va doviziosamente provveduta. Milano possiede un ciclo di stampe settecentesche di Domenico Aspari raccomandabili.

(1) Bertolotti, op. cit., vol. II, p. 248.

(2) Bertolotti, op. cit., vol. II, p. 341.

(3) Riprodotta dal Belloni, op. cit.

« di chiodature e nobilissimi intrecci di fogliami e « figure » (1). Segue un codazzo di altre carrozze fino a un grosso numero forse non come quello toccato dal duca dell'Infantado, ambasciatore di Spagna all'epoca del suo ingresso nel 1650. Trecento carrozze, delle quali ottanta, narra uno storico, appartenevano al contestabile Colonna, cento al principe Ludovisi (2). Nè la pietà cristiana ostacolava un simile lusso ai principi i quali, cominciando dal papa che pur nel nome di Pio IV e Innocenzo XI aveva rimproverato le esagerazioni, giravano Roma in carrozze imponenti attaccate a un nuvolo di cavalli assistiti da un esercito di pedoni; ciò si vide fino al 1870. Ed era una frenesia questo lusso. Citasi Maurizio di Savoia il quale eletto cardinale nel 1607, andava alle pubbliche funzioni con un corteggio di duecento carrozze!

Roma, la Santa, ripercoteva le sue costumanze nelle città maggiori e minori; e Milano verso la fine del Secento vantava 115 carrozze da tiro a sei, 437 da tiro a quattro, 1034 da tiro a due: totale 1586 (3).

La carrozza o berlina, sempre a quattro ruote, ebbe la cassa dipinta da illustre Maestro che trattò di amore e poesia, o da Maestro appena degno il quale ricorda il Boucher o l'Albani; e anche l'altezza di tal carrozza valse alla sua pompa in quanto allontanava la folla che dalla nuda terra ossequiando ammirava (tav. C e CI).

La Mostra retrospettiva di trasporti all'Esposizione di Milano nel 1906, per incompleta che fosse, radunò varie carrozze soprattutto settecentesche le quali debbonsi considerare più nel loro complesso decorativo che nei particolari dell'intaglio (4). Una berlina pomposa e settecentesca, colorita intagliata e animata da storie ancor più di quanto non si soglia vedere, appartenente (1906) a Stefano Bardini di Firenze, indico fra le carrozze più leggiadre che conosco. Una berlina simile conserva il conte Alvise Mocenigo a S. Stae, Venezia, e questa annuncia la fine del XVIII secolo che continuò le carrozze alte ma meno fastose di quelle barocche e roccoccò, e meno vistose nelle livree.

Nel Museo di Cluny si veggono alcune carrozze di gala. Scelgo quelle d'origine italica: la principale già della famiglia de' marchesi Tanara bolognese, si conserva anche per ciò che essa sarebbe appartenute a Paolo V; (Camillo Borghese [1605-21]). Questa carrozza conservatissima va decorata su ogni pannello da pitture sceneggianti gli episodi capitali sulla storia di Ulisse e di Telemaco spiritosamente eseguite da Mauro Gandolfi firmato. Le inquadrature, i fregi e i motivi d'angolo nella cassa, sono arricchiti con sculture a giorno dorate, con teste di leoni, arieti, mascheroni, sirene in tutto tondo e satiri, cigni, cariatidi, intagli cuoprono la carrozza dei marchesi Tanara nell'interno di velluto listato e fiorellato.

Una carrozza di gala italiana nello stesso Museo ornata da sculture di legno dorato e da pitture su pannelli, posteriore alla precedente, settecentesca, folleggia in scene mitologiche parlanti di Dafne, Diana, Endimione, Minerva, Bacco, Cupido. Con magnifiche ruote scolpite colorite lumeggiate coll'oro si arreda nell'interno con velluti in rilievo.

Nelle nostre Raccolte pubbliche, l'antica carrozza del Municipio di Napoli, nel Museo di S. Martino adottata nella cerimonia di gala, gode non tenue celebrità.

Con intagli fantasiosi, con bizzarre allegorie fu dipinta da Francesco Solimena d.° l'« Abate Ciccio » (1657 † 1744); alcuni angioli sostengono il sedile del cocchiere, il luogo dei servi, dietro, s'innalza in mezzo ad abbondanza di frutti, e la cimasa ricolma di C. (Città) si anima di scudi associati entro profluvio d'intagli, inquadrando il perimetro a questo monumento ligneo. Il quale esprime meglio d'ogni altro, l'arte del carrozziere sui culmini della sontuosità. Così l'antica carrozza del Municipio di Napoli è modello al quale ricorre ogni scrittore che s'interessi al borioso soggetto delle carrozze. I finimenti ai cavalli sono analoghi; e il Museo di S. Martino conserva i finimenti e gli abiti degli « eletti » che adoperavano la carrozza. Dappertutto lo stesso lusso, lo stesso sfarzo.

Carlo Emanuele III fece costruire al principe del Piemonte una splendida berlina. La consimile fu eseguita alla regina ed un' altra al duca del Chiablese: intagliatore Giambattista Bolgier (XVIII sec.) pittori Michele Antonio Milocco torinese (por. 1712) Andrea Martinez (XVIII sec.) e Francesco Servoselli.

(1) *Dizionario st.*, vol. X, p. 118-19.

(2) Un'altra stampa da vedersi, settecentesca rappresenta l'andata in Roma degli ambasciatori al Conclave riunitosi nel Vaticano il 1.° ottobre 1774 dove si elesse Pio VI.

(3) Morbio, *Municipi italiani*. Milano era sotto la dominazione spagnola e rifletteva le sontuosità di quello Stato che ambì la ricchezza delle carrozze. Tanto vero le carrozze in Spagna avrebbero acceso invidie atroci a spegnere le quali Filippo II nel 1677 avrebbe proibito tali veicoli. Belloni, op. cit., p. 32. E la carrozza imperiale austriaca di grande gala, dipinta da Pietro Paolo Rubens, vedesi nella I. e R. divisione delle scuderie imperiali a Vienna. La riprodusse il Belloni, op. cit., p. 81.

(4) All'Esposizione Universale di Parigi nel 1900, una Mostra retrospettiva sulla locomozione riescì molto interessante. Veda le Riviste e i Giornali del tempo, specialmente il *Monde illustré*.

I sedioli da corsa nell'epoca che esploriamo si scolpirono, si animarono con figure chimeriche, teste, fiori, si dorarono, si verniciarono, si sceneggiarono con episodi di Amori, si ornarono di girali, corone e talora l'Autore mise il nome accanto alle pitture. Ancora a Cluny: un sediolo italiano settecentesco reca la firma di Gio. Battista Maretto: *Dipinto da Gio. Batta Maretto Verniciante, premiato per vernice, Verona;* sull'asse della cassa reca il giuoco dell'oca (!). Un sediolo più pesante, fattura italiana settecentesca, pitturato, laccato, incrostato con ferri cesellati e dorati in imagini chimeriche, emerge nella sezione « Carrozze » a Cluny importantissima di numero e bellezza. E i fratelli Bagatti Valsecchi a Milano posseggono uno sediolo (seconda metà del XVIII secolo) il quale nelle forme generali non si allontana dai sedioli attuali ma nell' ornato sì, essendo meno volante.

I settecentisti fabbricarono delle portantine o bussole elegantissime; come le berline, esse ricevettero dovizia di sculture, ori, pitture e il legno materiò in sostanza le portantine tirate ora da uomini, ora da cavalli o da mule. Una sontuosa portantina, legno intagliato dorato e dipinto, appartenente ai Borboni di Parma, settecentesca, possedette Federigo Mylius a Genova, lavorata squisitamente circondata da festoni a spirale; ed una graziosa portantina settecentesca, proveniente da Napoli ove fu posseduta dai duchi di Maddaloni, si vede nel Museo Civico di Torino e si consenta a me, nel ricordo d'una portantina nella Collezione Mazzarosa a Lucca, il riferimento ad un mio lavoro anteriore (1).

Fig. 212. *Thiene*: Slitta, il carro di Venere nel Castello di S. Maria ora Colleoni (Fotografia Alinari, Firenze

Si scolpirono artisticamente anche le slitte: i fratelli Bagatti Valsecchi appena nominati ne posseggono una della seconda metà del XVIII secolo in forma di aquila. Ma non essa esprime un alto volo nel cielo della bellezza primeggiato da due slitte del Brustolon: la più sontuosa, il carro di Venere si conserva a Thiene nel Castello di S. Maria già dei conti Porto ora Colleoni, cosparsa da intagli da cui spiccano due amorini desiosi di ferire (fig. 212).

Venezia, Genova, le città di mare adoprarono gli intagliatori, i pittori e i doratori ai veicoli marini. Un modello del Bucintoro nel sec. XVIII, appartiene all' Arsenale di Venezia, straordinariamente intagliato, dorato negli ornamenti, figurette, conchiglie e simili (1). Tuttavia questo modello non

(1) *Manuale d'Arte dec. ital.*, II ediz., tav. CXLVI.

(1) Lo riprodusse il Molmenti in *Storia di Venezia* seconda ediz., p. I, p. 233. Il modello del Bucintoro nell'Arsenale a Venezia è la copia

si evoca con piacere, bensì la peota veneziana che conserva religiosamente il Museo Civico di Torino (1). Fu ordinata a Venezia da Carlo Emanuele III re di Sardegna nel 1730 ed appartiene, corpo e anima, all'arte veneta: lunga 15 m. le sculture che all'esterno la abbelliscono mostrano, a prora, Narciso fra il Po e l'Adige, a poppa due cavalli marini e l'interno sfolgoreggia in pitture le quali sul soffitto coloriscono una scena solenne, l'Incontro di Amedeo VIII duca di Savoia con Niccolo V.

Fig. 213. — *Parigi*: Violino tascabile (sordino) coll'analoga custodia, nella Collezione Jubinal.

Genova incaricò i suoi intagliatori Leonardo e Gio. Maria Sambuceto figli d'un Girolamo (fior. nel 1593), volente il principe Gio. Andrea Doria, d'una trireme; e Girolamo Sambuceto in compagnia d'un Niccola da Pelo, assumeva (1563) l'ornamento ad una galèa a Gaspare Spinola.

Questi sono alcuni, fra gli infiniti esempi di personalità che affidarono la decorazione di veicoli marini a Maestri del legno; non aggiungo che le prove alla geniale costumanza potrebbero moltiplicarsi (2).

Venezia, centro di musica e musicisti, all'epoca che siamo accentrò la fabbrica degli strumenti musicali, spinette, clavicembali, mandolini, liuti, sordini (in francese « pochette » [1] da ciò che si tenevano in tasca o pere in italiano), arpe. Negli ultimi decenni del XVI secolo godeva ivi rinomanza il veneziano Antonio Baffo (fior. nel 1570) e, successivamente, salì alto don Matteo Sallas, se pur questo nome, che io lessi sur un magnifico mandolino veneziano del XVII secolo, non indichi il proprietario

Fig. 214. — *Parigi*: Violino tascabile (sordino) nel Museo del Conservatorio.

dello strumento: il nome va sormontato da una corona. Cremona poi vanta la famiglia Guarneri,

di quello celebratissimo distrutto all'epoca napoleonica. Il modello venne eseguito dagli ufficiali del Genio navale austriaco che ne fecero omaggio nel 1837 al vice ammiraglio march. Paolucci generale capo della I. R. Marina.

(1) Op. cit., tav. XXVIII.

(2) Remigio Cantagallina ingegnere e incisore morto a Firenze (+ 1624), incise alcune scene di barche per la festa data sull'Arno a Firenze nell'occasione delle nozze del granduca di Toscana su disegni di Giulio Parigi nel 1595. Queste scene, una trentina di tavole, sono utili a chi voglia conoscere le barche usate in quel tempo.

(1) Fra il clavicembalo e la spinetta corre una differenza; i due strumenti appartengono tuttavia allo stesso gruppo di strumenti a corda. Ed il clavicembalo va più in là dall'epoche attuali. Noto il quadro ad Hampton Court, Londra, la suonatrice del clavicembalo di Bernardino Licinio (fior. nel 1524-42). Cfr. *Gli strumenti musicali nel Museo del Conservatorio di Milano*, Milano, 1909.

famosa nel fabbricare gli strumenti a corda, primeggiata da Giuseppe Antonio d.° del Gesù per la sua marca I H S (1683 † 1745 [1]) nipote del capostipite Pietro Andrea (fior. 1662-80), il cui figlio Pietro Guarneri (fior. 1700-17) esercitò l'arte paterna.

Non infrequentemente questi strumenti, mandolini e sordini o violini tascabili, giunsero a noi colla custodia (fig. 213-214) di cuoio la quale, analogamente allo strumento, può essere opera artistica con ornati impressi e dorati (1). Ma qui non si vuol allontanarsi dai legni sia pure intarsiati in avorio come il sordino da me disegnato.

Spinette e clavicembali, dipinti o intarsiati coll'avorio o colla madreperla, onore di fabbriche italiane assurgono a seducente bellezza: le casse si ornano con soggetti mitologici, Venere e Amore, Marte e Diana, Apollo e Dafne; e gli Amori si divertono, sceneggiano i fianchi o il piano delle casse abbracciati da grottesche o da ghirlande; e gli Amori si fanno

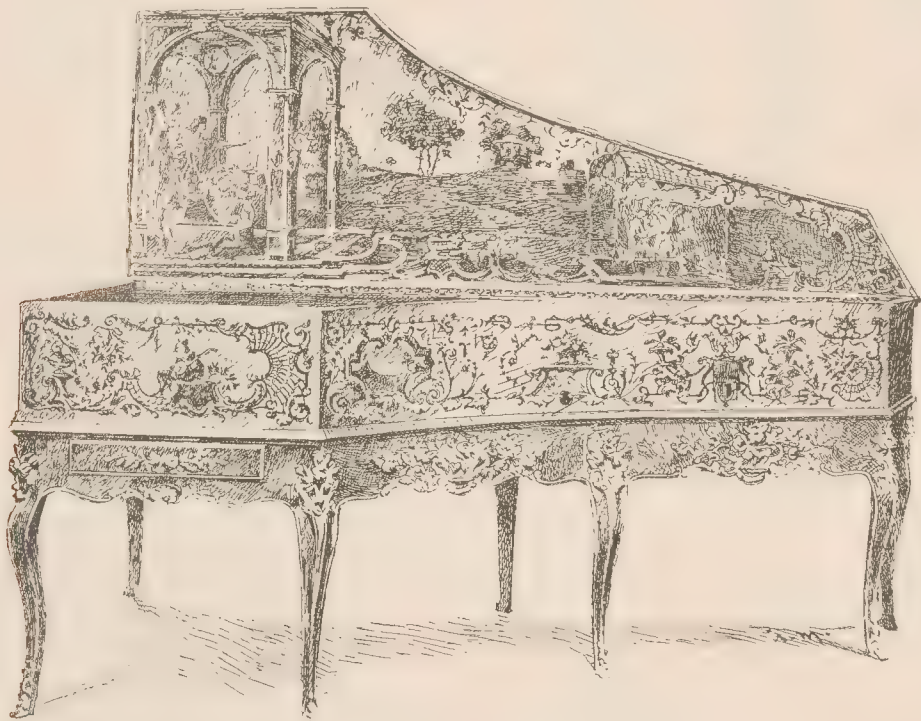



Fig. 215. — *Parigi*: Clavicembalo nella Collezione di C. Lelong, asta nell'Hôtel Drouot.

musicanti, si alternano a vedute, paesaggi, castelli, città, scene familiari, soggetti chinesi secondo la moda del tempo. Alle spinette e ai clavicembali si assimilano i grandi e piccoli mandolini, elegantemente incrostati, con lunghi manichi, ornati d'arabeschi, figure geometriche, quadri, stelle, poligoni, oggetti bellissimi, usati all'epoca che esploriamo, desiderati oggi dagli antiquari, elementi decorativi in gruppi parietali con tamburelli, trombe e simili. Soprattutto non si dimentichino i liuti colla cassa eburnea ed i violini tascabili; e le arpe si rammentino intagliate, intarsiate, pitturate, verniciate (si adoperarono le vernici Martin) colorite di fiori o animate da personaggi.

(1) Cremona che possedeva, dicono, cento torri aveva nella torre municipale inalzata nel 1245, tuttora esistente, una delle torri maggiori; in un tempo essa si munì di carrucola e di corda, destinata ai condannati. È popolare tradizione che in essa torre finisse i suoi giorni Giuseppe Guarneri (1683 † 1745) il più celebre dei liutari cremonesi, per essersi trovato impotente a pagare i balzelli al governo o per una lite avuta con Maestri di liuteria.

(1) *Decorated musical instruments* in *the Magazine of Fine Arts*, 1906, p. 217 e seg. Vi sono riprodotti alcuni clavicembali.

Ricordo una graziosa spinetta a tre gambe tortili col coperchio dipinto ad olio nell'interno, figure simboliche e paesaggio, esposta da Marcello Montagnoni di Montevarchi alla Mostra dell'antica Arte Senese a Siena nel 1904 e gli eleganti clavicembali o spinette nel Museo Civico di Torino che possiede una spinetta dipinta coll'iscrizione « FERRANDI DE ROSIS MEDIOLANENSIS MDLXXXII ». Certe volte alle pitture si uniscono i bronzi dorati, specie in Francia. Questo leggiadro clavicembalo francese (fig. 215) nella Collezione C. Lelong, venduto ad un asta nell'Hotel Drouot dei 25-28 maggio 1903, appartiene a cotal genere; e abbellito da bronzi, è modello di galante decorazione. Verniciato, a partimenti di paesaggi, figure, girali su fondo oro vecchio, nell' interno una composizione allegorica, la Musica, luminosamente si affina.

Può assurgere ad arte elevata l'intaglio delle scarpe: lignee, furono scolpite a disegno, traforate e composte in una forma di non agevole uso, a giudicare alcuni saggi nel Museo di Cluny nella sua eccezionale Raccolta di antiche calzature.

In questo Museo osservai una macchina lignea, italiana, colorita e dorata la quale ora, in fondo al paragrafo, vo' ricordare. Con una grande figura meccanica scolpita nel legno, articolata, rappresentante il Diavolo, la macchina appartiene alla fine del secolo XVI e fece tanta impressione al Presidente de Brosse che la descrisse nelle sue *Lettres familières sur l'Italie* sotto la data 1739. Egli dichiara che il mobile apparteneva alla Collezione Settala a Milano (1).

(1) E un legno il quale sta in piedi nel senso della sua altezza, e somiglia un teatrino di quelli che fanno la felicità dei fanciulli. La parte inferiore, lunga e stretta, contiene un piano fisso, decorato da pitture raffiguranti gli emblemi della passione e la parte superiore presenta un altro piano, questo mobile, con il velo di S. Veronica e l'impronta del volto del Nostro Signore. In cima staccasi uno scudo gentilizio. Grazie ad un giuoco complicato di corde, carrucole, pesi, mantici e ingranaggi che sarebbe lungo spiegare, una persona posta dietro a questa specie di teatro, tirando una corda, fa scorrere nelle sue incanalature il piano mobile, che cade colla velocità di un fulmine. In quello sbuca un Diavolo, nella grandezza naturale, a mezzo busto che si piega in avanti e sembra gettarsi sugli spettatori. Questo mostro ha le mani incatenate e le agita; tira fuori la lingua grida, e tirandosi la corda, il mostro sparisce e il piano riprende la posizione usuale. Cotale scena discretamente bizzarra, una volta vista non si dimentica. Il Presidente de Brosses conobbe questo singolare oggetto all'epoca del suo viaggio in Italia avvenuto dal 1739 al 1740; lo vide nella Collezione del canonico Settala a Milano e così ne scrisse. «... Un armadio dal quale ad un tratto esce una spaventosa figura « di demonio che si mette a ridere, a tirare fuori la lingua e a sputar « sul naso degli spettatori, tutto con un rumore di catene di ferro e « di ruote a cagionare un grande spavento alle donne ». Vedi *Lettres familières*. Lettera a M. de Blancey datata da Milano. Eseguito in Italia alla fine nel XVI secolo il legno del Diavolo restò nel suo Paese d'origine fino a poco dopo il 1860 e fu portato in Francia dai viaggiatori parigini, che lo venderono al Museo di Cluny, diretto da M. Du Sommerard.

§ 3.

Lavori di metallo

Ferro (1) e Acciaio.

Il ferro si adatta meno di altri materiali agli svolazzi fantastici, tuttavia la smania più forte della ragione costrinse il ferro alle maggiori volubilità. E dove la ragione si scompose, la tecnica si esaltò e il nostro fabbro potè mostrare la forza della sua

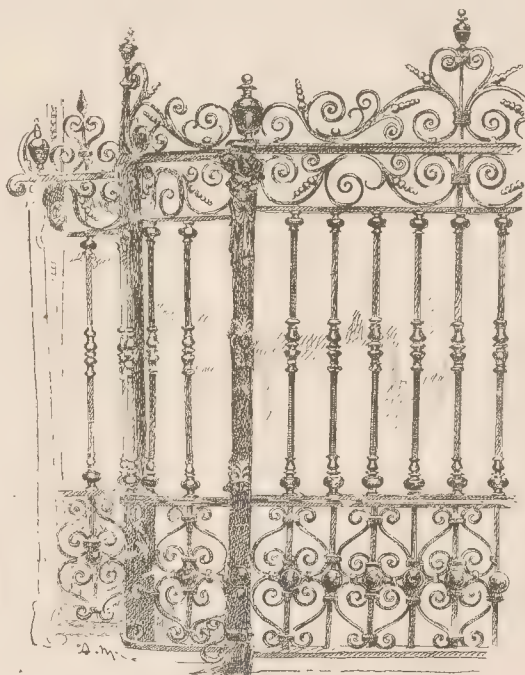



Fig 216. — *Lodi*: Cancello di ferro e bronzo nell'Incoronata.

abilità. Non bisogna credere ad ogni modo che il ferro, nell'epoca che si esuma, siasi piegato sempre a ondeggiamenti non corrispondenti alla sua natura; esso vinse le arditezze dello stile e lo vedremo. Solo

(1) Tijou disegnatore inglese (fior. verso il 1720). Serie di diciotto tavole intitolate (ediz. francese di L. Fordren) *Nouveau Livre de Serrurèrie de composition anglaise*, ecc. Blondel, *De la Distribution des Maisons de Plaisance* Parigi, 1738. Contiene dei ferri settecenteschi; alcuni si trovano nei miei *Ornamenti nell'Architettura*, vol. II, p. 465 e seg. Jores, *A Nevv Book iron Wòrk containing a great variety of desings useful for Painters Cabinet-Makers, Carver Smiths*, ecc., Londra, 1759. Magnifici ferri, in particolare, Luigi XVI nella *Monographie du Palais de Compiègne*, Parigi stata citata. *Motifs de Serrurèrie extraits de publications diverses*, Parigi, 1874 Mediocre. Buoni alcuni modelli barocchi (tav. 76 e 77).

o accompagnato ad altri metalli in cancelli, roste, inferriate, esso può toccare la bellezza; nè dovunque oppone resistenza. Il ferro nel Sei e Settecento,

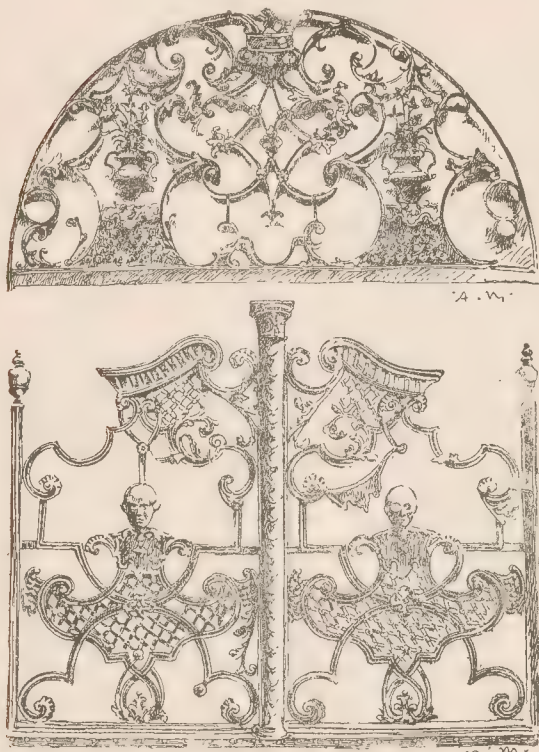



Fig. 217. — *Grossotto* (Valtellina): Rosta di proprietà Triaca e cancello nel Santuario.

scese quando volle, dalla sua sede austera e si ingentilì in scatole, astucci, bottoni, anelli e si sbalzò, intarsiò a giorno come argento: anzi l'uso del ferro carezzato piu che lavorato fu ora esteso, giudicando i saggi. Non mi occupo quando si piegò in cento volteggiamenti, armatura artistica di carrozze o berline, sedioli, slitte e altri veicoli, cesellato dorato; o quando si dorò in lumiere, bracciali, viticci; o quando, unendosi all'argento e dall'argento incrostato, abbandonò la forza per adagiarsi sulla grazia; tuttociò vedremo benchè il popolarissimo uso rispecchi il passato.

I due stili che esploriamo unirono volentieri il ferro alla pietra e al marmo in composizioni fastose che si integrano nell'ordine costruttivo e decorativo; e l'unione delle due materie dovrebbe sedurre gli architetti che ascoltano la voce eloquente dell'arte pittoresca e libera.

Dunque il ferro potè essere semplice, combinarsi col bronzo in un ordine di bellezza senza carattere stilistico molto marcato (fig. 216) e potè caratterizzare bene l'epoca in cui si martellò (1), come sul cancello monumentale nella Certosa di Pavia, omaggio alla forza ed alla sontuosità.

Di ferro e bronzo, la sua intelaiatura rigidamente architettonica soverchia il buon diritto; ed è allegramente quasi teatralmente barocco, il cancello

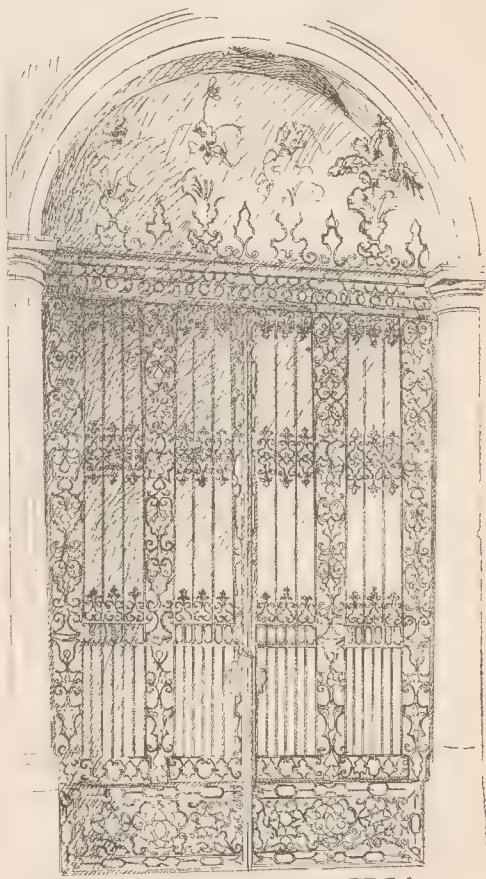



Fig. 218. — *Strà* (Dolo): Cancello all'ingresso principale del Belvedere nella Villa Nazionale (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale di Venezia).

(1) Sui cancelli del XVII e XVIII secolo. V. Brüning, *Die Schmiedekunst*, Lipsia, senza data ma non vecchio. Molte illustrazioni relative a' detti secoli che il volume quasi esclusivamente studia.

certosino, soprattutto nelle cimase trionfali roteanti tra foglie e fiori; lo è nei fregi e nelle candelabre de' pilastri dove statue e figure in grottesche metalliche vibrano oggi in un armonia cruda, perchè si tengono lucide come il rame d'una massaia svizzera. Questo cancello, che in mezzo al tripudio artistico della Certosa non si sa obliare tuttochè barocco, scriverebbe un pudìco giudicatore, fu eseguito intorno al 1660 da Maestri milanesi: Francesco Villa, Pierpaolo Ripa e Ambrogio Scagno (1). Una scena più modesta di cancello monumentale vedesi a Brescia stando in Lombardia, davanti la Villa del conte Terzi. Il cancello e la cancellata spartita da colonne doriche in pietra con finestre finte, balaustri e vasi da cui si staccano ciuffi di foglie, quelli in pietra questi in ferro, si allarga su parecchi metri, e la parte ferrea della cancellata va da colonna a colonna in una retatura simmetrica sulla quale, in ordine ritmico, si sovrappongono foglie quadripartite; ogni partimento fra le colonne ha un finale piatto, tagliente, in foglie stilizzate piramideggiante e l'assieme orna la via Magenta.

Di natura più solida, d'arte più forbita, un cancello o cancellata a Ceppina (Bormio: Valtellina) nell'Ossario, a colonnini tortili e rosette, a motivi simmetrici, trifogli e formelle a giorno trilobate, constituisce un vanto al paese ove il cancello o la cancellata si vede (2). Su tre vani la cancellata di Ceppina ha forza e genialità; e il suo Autore ideatore ed esecutore ignoto (si assegna ad un Carlo Colturi da una tradizione locale non sussidiata da documenti) dovrebbe conoscersi e lodarsi, fabbro ferraio geniale, conoscitore perfetto del materiale da lui ivi foggiato con opportunità formale. Non dirò tuttavia che si accenna qui un modello profondamente integrato allo stile o agli stili che ora c'interessano: e se penso all' elegante cancello di S. Pietro a Mantova, che disegnai al luogo del cancello valtellinese e a cancelli, qui presso, nella chiesa di S. Benedetto a Polirone, il gusto della società barocco e roccocò vedo illuminarsi di sua propria luce meglio che nel cancello di Ceppina e di quello, ferro e bronzo, in S. Martino a Bologna (tav. CII e CIII).

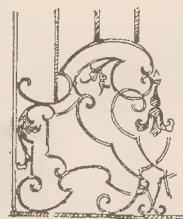
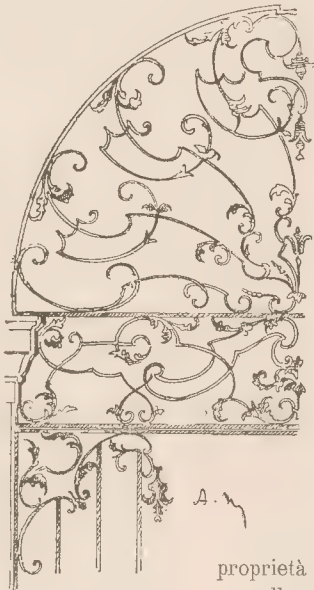
La struttura meno fantastica e più salda porta al secentesimo il cancello di Bologna, precedendo quello di Mantova compreso tutto nel suo settecentesimo. Chè io non vorrei offrire soltanto espressioni di bellezza, ma vorrei accogliere specialmente attestazioni sincere e forti di stilistica. Ecco perchè, se l'economia dell' opera lo avesse consentito, non avrei tolto dai miei disegni il leggiadrissimo cancello a tre partimenti davanti alla Villa Aurelia a Roma, le cui vaghezze settecentiste si compiacciono di forme integratissime alla loro epoca. E se questo cancello di Roma (nell'Eterna Città quanti modelli!) non si vede qui disegnato, ognuno volerà ad esso ogni volta sente il desiderio d'un grande leggiadro cancello roccocò.

In un soggetto affine la rosta di proprietà Triaca (fig. 217) e il cancello sottostante nel Santuario, stessa località di Grossotto (Valtellina), sono due opere in ferro battuto, settecentesche non secentesche, come si considerarono, degne d'elogio nella ardita efficacia stilistica e nella loro originalità; l'originalità che nella grazia trova la sua esistenza particolarmente nel cancello dalle teste ergentesi sopra un motivo a larghe volute di sommo significato estetico. L'intelaiatura sembra sottile; quindi meno connaturata alle ragioni d'un lavoro in ferro; ma a considerare lo stile settecentesco gracile nella sua natura, la osservazione al cancello di Grossotto può ispirare qualche riserva.

Fig. 219. — *Padova*: Cancello nel Palazzo Capodilista.

Il Veneto possiede molti cancelli dei due stili: il cancello nel Palazzo Pisani a Venezia si ricorda, modello efficace, ed evoca il cancello nella Villa dei Pisani ora Nazionale a Stra', non lungi da Venezia, tipo

(1) Lo riprodussi nel mio *Manuale d' Arte Decorativa*, II ediz. tav. CLIV.

(2) Lo riprodussi nel mio *Manuale d'Arte Decorativa*, II ediz., tav. CLV. Veda Alberti, *Antichità di Bormio*, Como, 1906.

squisito del suo tempo (fig. 218). Un cancello coevo, leggiadro, onora pure il gusto settecentesco (fig. 219) il cancello nel Palazzo Capodilista a Padova (altezza incluso il lunettone 4,14) il quale consta come il cancello nella Villa Nazionale a Stra' di sbarre piegantesi a foglie solide in una volubilità d'intrecci che non sconfina nell' esuberanza. Alcuni ferri settecenteschi a Venezia vidi alla Scuola dei Laneri, alla Chiesa di S. Fosca, a S. Boldo, intonati a una semplicità che vale forza e economia, titoli molto pregiati dagli uomini positivi. E presso Venezia a Padova ne vidi a S. Antonio ove il cancello barocco ornamento all'altare delle reliquie d.° il Tesoro o il Santuario, non sovraneggia in una pompa smodata come l'altare marmoreo, ma sa il gusto del suo tempo. Si vedono inoltre cancelli e inferriate barocche non spregevoli al Monte di Pietà a Vicenza, la fabbrica che ricevè tra il 1614 e 17 un solenne corpo centrale, la loggia di S. Vinzenzo e nel 1909 un vasto ciclo di affreschi da Domenico Bruschi (viv.) e cancelli monumentali abbelliscono molte ville nel Veneto gaudente. La Villa Nazionale a Stra' (il cancello che riproduco compone il mezzo alla grande cancellata nell' ingresso del Belvedere) fraternizza, in tale particolare, colla Villa Zenobio a Santa Bona presso Treviso, colla villa Manin a Passeriano nel Friuli, colla villa palladiana del Contarini a Piazzòla (Padova) trasformata nel suo gelido aspetto dalle linee nervose del XVII secolo, ornata di cancelli degni, a non citare altri modelli che l'immansueto Secento offerse alla bellezza: la Villa Lezze o da Lezze a Roverè (Treviso) eretta da Baldassarre Longhena stata distrutta. E se volassi da Torino (grazioso cancello barocco nel Palazzo dell'Università in un motivo a ventaglio alla base che si ripete capovolto nel mezzo sulla parte superiore del cancello [1]) a Genova (che cancelli superbi in alcuni Palazzi e Ville della Liguria!) a Firenze, a Roma, a Napoli (magnifico cancello secentesco, chiusura di tre archi gotici nella Certosa di S. Martino) a Palermo e ancora a Milano resterei sorpreso. Innumeri i cancelli, le roste (delicatissima quella sull'ingresso via Monte Napoleone in S. Francesco di Paola) i parapetti che attraggono gli sguardi: nè finirei più di scarnire le mie schede (2). E indicai le città maggiori soltanto; ma i ferri belli non sono esclusivo patrimonio delle grandi città (3); e Ascoli Piceno (Tav. CV *a*), Arezzo (Tav. CV *b*) Sarzana, Ravenna (graziosa rosta nella porta Pampila d.ª Nuova) dànno materiale eccellente alle nostre ricerche. Chi fu a Sarzana rimase sorpreso ai ferri settecenteschi sulla facciata di Casa Picedi Groppallo: le inferriate corredano le finestre del pianterreno col prospetto a balaustri, e si stendono fin quasi al suolo da cui emergono sur un plinto. Queste lunghe inferriate contengono una ricca cimasa, ricca nel mezzo, sulla quale spicca un vaso con rose.

Nella facciata dello stesso Palazzo si trovano alcuni bracciali da torce collo stesso carattere delle inferriate; sennonchè la Toscana settecentesca non fa valere questi bracciali, ma vanta il modello quasi unico nel Palazzo Filippi di Monte S. Savino. Il bracciale di lampada (tav. CVI *a*) è composto ed ese–

Fig. 220.
Bologna: Fanali nella chiesa di S. Maria della Misericordia.

(1) Un grazioso cancelletto del secolo XVIII posseduto dal Museo Civico di Torino, fu riprodotto al vero dall'*Arte ital. dec.* a. XVI, n.° 17.

(2) Buoni saggi di ferri, possiede Milano nel Palazzo Volpi Bassani sul corso di Porta Romana, nel Palazzo Andreani-Sormani in quello al 2-4 in via S. Eufemia, in S. Maria Segreta, ecc. Cfr. Nebbia *Vecchi balconi a Milano* in *Rass. d. A.* 1909. Il ferro battuto secentesco e settecentesco ha alcuni saggi non insignificanti di carattere lombardo. nel Museo Civico di Torino.

(3) Il cancello d' Iglò nella Moravia (tav. CIV) fu collocato qui e perchè è molto caratteristico, soprattutto nella parte inferiore, e perchè dà l'idea della costumanza tedesca sopra i cancelli prospettici. Nel mezzo il pavimento fuggente esprime la maniera dei cancelli prospettici, rari nei nostri Paesi e non in quelli di lingua tedesca.

guito come un capolavoro; insieme ad esso un fiorito bracciale sostiene una carrucola, e la ringhiera aretina nella tavola precedente decanta l'Autore ed evoca una causa discussa ad Arezzo e a Firenze, ivi dalla Corte d'Appello nel 1899. Un acquirente della casa ove era la ringhiera intendeva di avere comprato questa coll'immobile, mentre parve che essa fosse esclusa dall'acquisto: (esiste altresì un cancello di ferro dello stesso A. nel Cimitero di Montepulciano). La ringhiera divisa in tre partimenti da pilastrini, cornici abbinati, consta di tre motivi simili, i quali come pannelli si svolgono in volùte abbellite da festoni, foglie, pere, melagrani, grappoli d'uva, uccelli, teste, e lo stemma nel partimento di mezzo richiama araldicamente i diritti del possesso (1). I quali insegnano che sul cadere del XVIII secolo un Francesco Filippi dette l'incarico della ringhiera e dei bracciali in ferro battuto a un Vincenzo Silvestri, nato a Roma, si dice, e tanto valente da non apparire inferiore a Giulio Serafini della lanterna-cornucopia di Firenze e da confrontarsi al famoso Giovanni Lamour di Nancy contemporaneo al nostro Silvestri, non stimato ancora degno d'uno studio come fu di varie memorie l'Autore della magnifica cancellata sulla Piazza Reale di Nancy. Ciò avvenne, forse, perchè i lavori sicuri del fabbro ferraio romano sono quelli soli da me indicati; comunque, i lavori che si conoscono dimostrano la bravura del nostro fabbro-ferraio nel costringere il ferro ad ogni blandizia. Il Silvestri fu esecutore soltanto od anche ideatore? A tale domanda non si può rispondere oggi. Parrebbe ora che l'ideatore e l'esecutore stessero in una sola persona, tanto la finezza di chi adoperò il martello s'insinua nei più riposti particolari dei nostri ferri: così essa onora il loro Maestro.

Nel Palazzo Baroni a Lucca, circondata di rinomanza locale (Tav. CVI *c*), una lanterna un po' goffa è gradito ricordo come quello di due candelabri; ferri secenteschi, a Venezia posseduti dalla principessa De la Georgie.

L'attuale soggetto si assimila ai fanali da processione, lampade da appendere dove il ferro si unisce al legno, al rame, all'ottone cesellandosi, sbalzandosi, traforandosi in ritmi geometrici di cui il saggio che scelsi si gusterà (fig. 220), come quello che avrei, potuto tòrre a Bologna da S. Trinità e S. Gregorio e avrei potuto chiedere alle Chiese di altre città. Il ferro nei fanali quasi sempre si dorò o si colorì.

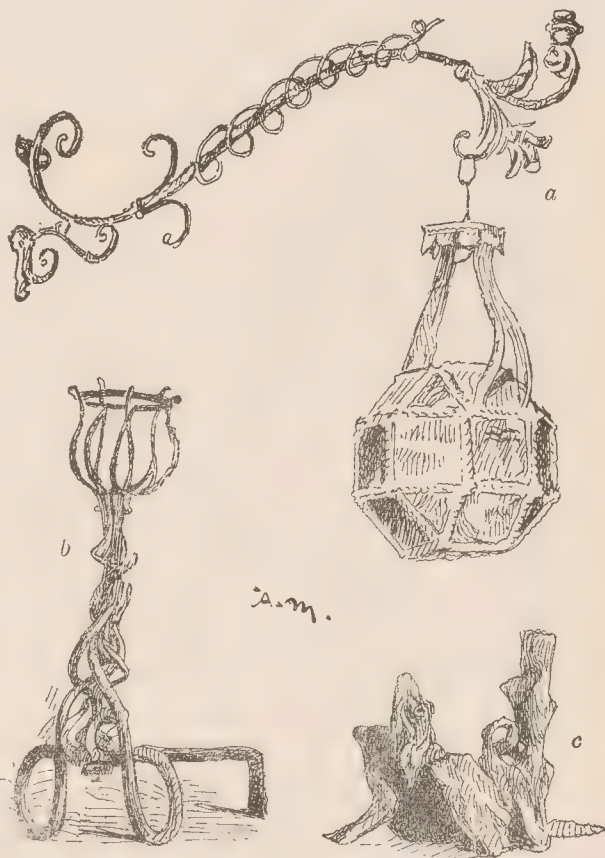



Fig. 221. — *Venezia*: Bracciale, alare di ferro e calamaio in bronzo nel Museo Civico

Non dò alcun saggio tra i picchiotti secenteschi e settecenteschi: ciò non indica scarsità di modelli chè v'ha piuttosto povertà di nomi. Difatti raramente i picchiotti sono firmati, lo dissi e lo confermo (1). Nella indicata Raccolta Mylius a Milano, trovai il nome di un Antonio Salio colla data 1592, d'un Giu-

(1) Sopra i motivi dei pilastrini abbinati, l'artefice collocò dei candelabri non molto belli.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, p. 99.

seppe Larducci veronese colla data 1767, d'un Bertarelli e d'un IV. FR. (Julius Francus?),

Si eseguirono delle chiavi secentesche durante il Barocco lavorate a giorno in artistico nodo, e si cesellarono, si dorarono come nel Rinascimento: esse servirono così ai mobili come alle porte artistiche (tav. CVII). Le chiavi accompagnano le serrature d'arte, cesellate, arricchite da cariatidi, figure chimeriche, teste d'uomini, d'animali; e la composizione ricca corrisponde sovente ad ottimo lavoro. Bisogna visitare la Raccolta De Mazis al Museo di

Fig. 222. — *Parigi*: *a*, coltello col manico d'avorio; *b*, coltello di ferro cesellato; *c*, coltello col manico di ferro già nella Collezione Spitzer.

Cluny e la copiosa Raccolta di ferri in cotal genere al Kensington. Ma anche la Raccolta Garovaglio nel Museo Artistico a Milano e il Museo Filangieri a Napoli nonchè il Museo Civico a Venezia conserva un certo numero di chiavi del Sei e Settecento, a giorno, e qualche serratura.

Questi oggetti ancora materiò il ferro! Cornici cesellate, traforate, incise, dorate, ferri da caminetto, alari (modello di alari secenteschi nel Museo Civico a Venezia [fig. 221 *b*]) molle, palette, piccoli bracciali (figura 221 *a* [1]), piatti di ferro a sbalzo, fibbie di ferro a traforo, posate (fig. 222, 223, 224, [2]) oggetti da tavola (figura 225), corredi da lavoro ([fig. 226], le cesoie però sono d'acciaio), ornamenti di veicoli da terra e da mare, al solito cesellati, traforati, incisi, dorati (fig. 227) a trattar partitamente dei quali occorrerebbe un volume.

Fig. 223. *Parigi*: Forchettina già nella Collezione Spitzer.

Potrei scrivere un paragrafo a parte sull'acciaio escludendo le armi; chè nella seconda metà del secolo XVIII si costumarono persino i gioielli in cotal metallo. La moda giunse dall'Inghilterra, creatrice di questi gioielli; e si fabbricarono anelli, fibbie, buccole, scatole, tabacchiere, cesoie, specialmente si fabbricarono i bottoni i quali, lavorati a giorno, sopravanzano i gioielli d'acciaio la cui moda si spense all'epoca del Direttorio (3). L'acciaio o l'argento serviva a montarli come in una briosa bottoniera di strass Luigi XV, assieme di 26 bottoni a rosetta, 35 mm. di diametro e diciotto minori bottoni, 15 mm., nel Museo Filangieri a Napoli.

Dal piccolo al grande si eseguirono dei vassoi d'acciaio cesellati e traforati come pizzi; e se ciò non bastasse, da noi un Giovambattista Pellegrini (fior. XVII sec.) eseguì in acciaio, a Padova per la Basilica di S. Antonio, un crocifisso lavorato con

(1) Elliot. *Some inn signs at Lucerne* in *the Studio*, 1906, p. 297 e seg. Con varie illustrazioni.

(2) Dei tre coltelli alla fig. 222), il primo *a* col manico scolpito nell'avorio è lavoro fiammingo secentesco, i due altri *b* e *c* escirono da mano italiana: il secondo (XVII sec.) ferro cesellato e dorato è molto importante. Orfeo eretto su un duplice capitello ha saldezza che impressiona; incrostato d'argento colla sua ricercatezza si combina alla lama incisa e dorata. Di struttura più normale, il terzo coltello, *c*, all'estremità del cui manico s'erge una testa dalla bocca semiaperta, volli far conoscere traendolo, come i modelli precedenti, dalla Collezione Spitzer ricchissima in fatto di posate. Le forchettine che seguono appartengono alla stessa Collezione e, delle due, la più minuta col manico dorato, italiana del XVII secolo (fig. 223), è d'acciaio ben levigato con manico coperto di madreperla e completato da ferri cesellati.

(3) Si eseguirono alcuni oggetti di oreficeria in ferro. Ricordo un « drageoir » ferro e argento, con il coperchio sceneggiato da Venere e Amore, oggetto secentesco nel Museo di Cluny.

molto artificio. Il crocifisso firmato IO. GIO. BATIS. PELEGRINI DA VENEZIA, si offerse alla Basilica da Giovanni Moro il 25 settembre 1698.

I Lombardi celebri nel lavoro delle armi continuarono a godere questa fama, e lo Stato pontificio, che incoraggiava l'arte forestiera, chiese armi lombarde. Così a Milano vive memoria di armaioli secenteschi, con Giulio Pigone (fior. nel 1611), Pietro E. Porta milanese, che nel 1658 si trasferiva a Mantova e con Lazzaro Lazzarino bresciano, di cui alcuni pistoletti a pietre, artisticamente lavorati, si conservano nel Museo Poldi Pezzoli a Milano. Nè io andrò spigolando armi e documenti a tessere una rete di fatti parte dei quali possono aversi guardando ritratti dell'epoca come quello superbo di Federico Barocci (1528 ┼ 1605) agli Uffizi, Francesco Maria della Rovere in magnifica armatura ageminata.

Presso Milano Brescia e le sue vicinanze, soprattutto Gardone, attraggono lo studioso di armi.

Un Maffeo Badile lavorava le armi a Brescia nella seconda metà del XVII secolo coevo a un altro armaiolo di Gardone, Giorgio Bianchi rinomato fabbricatore di canne, da non confondersi con Vitale Bianchi (fior. nella prima metà del XVIII sec.) autore d'un pugnale in acciaio scolpito con ageminature, vanto all'Armeria di Torino. Altro bresciano, Carlo Bottorelli (fior. nel 1665), sta fra i Maestri stimati nella sua arte con Diego Zanoni, con Orazio Calino bresciani (┼ 1625 circa), quest'ultimo stato agli stipendi di Carlo Emanuele I, e con Ventura Cani (XVII sec).

Il Seicento vide alcun dinastie d'armaioli cospicui: i Comizzano di Gardone celebri in Europa, grazie alle potenti canne da essi fabbricate dette « lazzarine » dal nome Lazzarino, capostipite nella famiglia Comizzano (fior. nel 1593); e i Francini (XVII sec.) pure di Gardone forti anch'essi nel fabbricare le canne.

Fig. 224. *Parigi*: Forchetta già nella Collez. Spitzer.

Limitandomi pertanto all'arte che è bellezza, ecco Martino Ghinello celebre ageminatore milanese (fior. nel 1619) che merita lodi (il G.), « benchè ci « siano altri milanesi valenti in tal professione i « quali vengono stimati in quella virtù » (Morigia); ed ecco Andrea Pizzi (XVII sec.) di Gardone che ha nell'Armeria di Torino saggi magnifici; e compare qui Antonio Romero (fior. nel 1619) altro milanese portato ai sette cieli dal Morigia: veramente il M. dà lo scettro a troppi.

L'attività e la sapienza lombarda non può escludere la importanza degli armaioli e dei lavori d'armi nelle altre provincie d'Italia. Dicendo su pochi raccolgo che un Cosimo Cenni fu fonditore al duca di Toscana (viv. nel 1638) e appartenne, pare, a una famiglia di fonditori addetti alle artiglierie medicee; raccolgo che un Cammillo da Urbino (viv. nel 1569) bombardiere fonditore a Ferrara serviva i duchi di Este nel 1569 (1), che un Gerolamo Castronovo (viv. nel 1736) era fonditore d'artiglierie nel regno delle Due Sicilie (2); e sopra l'ardore degli armaioli nelle provincie meridionali, i molti documenti sono confermati da una Raccolta di armi che possiede il Museo di S. Martino e il Museo Filangieri (3).

Fig. 225. — *Londra*: Spaccanoci nel Museo di Kensington.

La famiglia Albergeti o Alberghetti, che conoscemmo al capitolo precedente feconda in Maestri gettatori d'artiglieria, presenta un Antonio Albergeti (fior. nel 1684) fonditore all'artiglierie di Venezia, nel Museo della Torre di Londra autore d'un cannone ornato e cesellato il cui fusto si compone da due uomini morenti, un capolavoro di cui un modello venne depositato opportunamente al Museo

(1) Angelucci, *Docum. inediti*, cit.
(2) Angelucci, *Una missione a Tunisi*.
(3) Alfonso Savarese offrì al Museo di S. Martino a Napoli una preziosa Raccolta di armi bianche e da fuoco, armi destinate alla guerra e alla parata, fabbricate specialmente nelle provincie napoletane dal secolo XVII al presente. Questa Raccolta ha valore storico molto ragguardevole e comprende armi del vicereame spagnolo, spade finamente lavorate, pugnali, corazze ed elmi.

di Kensington. Cotal « pezzo » reca la iscrizione ANTONIVS HORATIVS ALBERGHETVS 1684; e Antonio Orazio Albergeti con Sigismondo Albergeti fonditore all'artiglierie di Venezia (XVII secolo) si considera il più valoroso fonditore di cannoni in Europa. Vicino ad esso un Giovanbattista fonditore, pure all'artiglierie di Venezia (fior. nel 1708), si assimila coi principali Maestri dello Stato Veneto a viepiù lumeggiare gli Albergeti, circondati da sufficienti notizie (1).

Il Museo Nazionale di Firenze, conserva uno scudo e un elmo d'acciaio lavorato a cesello con ornamenti a grottesche d'argento dorato, eseguito per ordine dei Medici (sul cimiero argenteo sta la salamandra nota impresa medicea) da un artista lombardo, Gaspare Molo o Mola († 1640) nel Catalogo di detto Museo dato a Como, non a Breglia in val Menaggio sua patria, onde la Cattedrale di Como vanta un'arca argentea onore dell'insigne Maestro. Il quale vien lumeggiato dallo scudo coll'elmo che attira le genti come opera del Cellini, a cui i due pezzi si assegnarono, asseverandosi che e' li cesellasse in Francia a Francesco I.

Il Milanesi prova che tale asserto non ha fondamento (2); e la Biblioteca Magliabechiana di Firenze contiene un Ms. del 1643 di un Antonio Petrini dove, reso onore alla bravura dell'artista lombardo, si legge che il Molo fu Autore dei pezzi forbitissimi che sto indicando (3). Essi fioriti d'ornati un po' tedescheggianti in piccoli partimenti, quasi cammei, contengono in piedi, personificate, la Fede, la Speranza, la Giustizia, la Temperanza, la Prudenza e la Fortezza (parlo dello scudo) entro una composizione troppo minuta.

L'Angelucci parla con entusiasmo d'una guardia da spada con smalti « capolavoro del Molo, con i « suoi finimenti per il pugnale e la cintura e i pen- « dagli con ferri smaltati ed ogni cosa che non si « può fare per pagamento che sia, perchè non c'è « denaro che la paghi ». Il prezioso cimelio fu posseduto dall'Ospedale di S. Carlo al Corso in Roma, da cui l'acquistò un francese e potrebbe trovarsi in qualche Museo di Francia, forse sotto un nome che non sia quello del Molo. Costui amicissimo di Pietro Tacca, scultore toscano, trovò qualche contrasto a Firenze ov'erasi recato nella Zecca e intendeva di abbandonare il posto e tornarsene, credo, a Milano. Comunque egli rimase a Firenze sino al 1623 alla quale epoca risale l'elmo e lo scudo del Museo Nazionale. Il Molo fu impiegato alla Zecca pontificia, eseguì i coni per le monete di Urbano VIII fra il 1625 e 40 e secondo il Milanesi incise più di venti medaglie morendo nell'Eterna Città. Il Petrini che scriveva il suo ms. *Arte Fabrile* nel 1642, non sapeva che il Molo fosse morto quando scriveva di lui « il più famoso che oggi sia ». Usualmente firmava GASP. M. o GASP. MOL. F. o metteva le iniziali G. M. F.

L'Armeria di Torino, che possiede un tesoro di armi, oltre alla armatura di Emanuele Filiberto e alla targa attribuita al Cellini, vuolsi indicare colla armatura difensiva appartenente a Carlo Emanuele I, e colla celata ad incastro incisa stupendamente al l'acqua forte ritoccata a bulino. Opina l'Angelucci (1) che sia dell'armaiolo Orazio Calino da Brescia stato agli stipendi ducali dal 1594 al 1628, o possa essere di Pompeo della Cesa (Chiesa) armaiolo milanese, il quale stette ai servigi della Corte di Milano sino al 1585. Egli firmava i suoi lavori POMPEO come vedesi nella corazza d'un'armatura messa alla Mostra di oggetti artistici di metallo tenutasi a Roma nel 1883, appartenente a Raoul Richards molto somigliante, osserva sempre il mio A., al disegno della celata descritta.

A Torino una corazza dello stesso armaiolo milanese firmata POMPEO morsa dall' acquaforte, si unifica a più d'una spada che potrebbe interessarci. Spade o spadini di corte (elegantissimi alcuni coll'impugnatura cesellata e dorata [XVIII sec.] nel Museo Filangieri a Napoli) spade di parata (pezzo culminante nello stesso Museo [XVII sec.] con pomo intagliato in acciaio foglie a trecciuoli, fuso filogranato di acciaio) spade da caccia, cesellate con piccoli fregi, con impugnature a volute in rilievi di ferro, su fondo dorato, spade con elsa argentea, piccole spade da gentiluomo con impugnatura d'acciaio, pistole a pietra con fregi argentei del Sei o Settecento... àvvi da scegliere nelle Raccolte pubbliche e private. Uno spadino da gentiluomo appartenente a

(1) De Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs*, cit., p. 9 e seg.

(2) Milanesi, *Scritture di artisti italiani*, Firenze, 1869. Bertolotti, *Antonio Moro*, *Gaspare Mola* e *Gaspare Morone-Mola*, *incisori alla Zecca di Roma*, Milano, 1877.

(3) *Arte fabrile, ovvero Armeria universale, dove si contengono tutte le qualità e natura del ferro con varie impronte che si trovano in diverse arme, così antiche come moderne, e vari segreti e tempere; fatto da me Antonio Petrini.* L'opera fu dedicata, al *Serenissimo Principe Don Lorenzo de' Medici*. Datata a Firenze, 1642.

(1) *Italia artistica industriale*, 1883, p. 18

Francesco Spinola a Genova coll'impugnatura d'argento dorato, fiorente in minuti ornamenti parlante in medaglioncini, Giove, Marte, la Libertà, la Giustizia e la Prudenza, sembra un modello.

Si evoca ora il Tesoro di S. Marco a Venezia che possiede una spada celebre secentesca, la grande spada d'onore offerta dal papa Alessandro VIII nel 1689 al doge Francesco Morosini che dalle vittorie in Grecia sui Turchi, si conquistò il nome di Peloponnesiaco. Lunghissina, coll'elsa d'argento, questa spada non tocca l'eleganza e la finezza che dovrebbe conseguire perchè io possa congiungere i miei agli elogi onde si circonda cotal pezzo secentesco a Venezia. Corre una gran differenza fra questa spada e certe armi cesellate le quali seppe luminosamente produrre Venezia nel Cinquecento (1).

Novamente l'Armeria di Torino pone a vanto il possesso d'un pistoletto a ruota (XVII sec.) colla canna a due ordini, quadra e tonda con piani e filetti nel primo e tondini sottilissimi nel secondo, firmato, GIO. BATT. FRANCINO da Gardone. celebre fabbricante di canne, noto a chi legge. La meraviglia di quest'arme sta nel fornimento e guarnimento che vennero assegnati allo stesso artista il quale mise il nome sulla canna. L'Angelucci, pertanto, scoperse il vero autore, Carlo Bottarelli bresciano che eseguì il fornimento nel 1665-66 (2): trattasi d'una opera decorata con opulenza, splendido lavoro a basso e alto rilievo in uno stile altissimo.

Fucili settecenteschi, archibugi a ruota, coltelli da caccia, spade da corte come le settecentesche nel Museo Poldi Pezzoli, impugnature e le lame ageminate in oro ed argento, fucili a pietra, canna di Lazzarino Comizzano con calcio armato da squisito traforo annunciante la fine del XVII secolo, un simile fucile già primeggiante nella Raccolta Lucini Passalaqua, fucile a pietra con montatura in bronzo dorato ornato a bassorilievo colla canna ageminata in argento, settecentesco ma orientale, fiaschette per la polvere, una in ferro ageminato d'argento, una in bronzo dorato, secentesche nel Museo Poldi, punte di asta per bandiera incise, dorate nello stesso Museo, ecco un gruppo di armi ornate durante le eleganze vittoriose nei due secoli della parrucca.

Bronzo, Rame, Ottone (Dinanderie) Piombo, Stagno (1).

Molti scultori bronzisti erano addetti alle artiglierie (qui il ferro si intreccia al bronzo) e fondevano cannoni, campane, orologi, candelabri abbellendo i primi e le seconde con fregi, busti, figure che ne autorizzano il passaggio nei dominì dell'arte. L'Angelucci raccolse numerosi documenti su questi artisti artiglieri che firmavano i « pezzi » come attestano molti bronzi d'arme che si conservano. Però bisogna distinguere il modellatore dal fonditore: nè sempre i due titoli si convengono a una unica persona.

Fig. 226. — *Londra*: Cesoie d'acciaio nella Collezione Bernal, al Museo di Kensington.

Il bronzo concorse dunque all'ornamento dei mobili, e nessuna epoca nella storia lo vide associato alla mobilia quanto il Sei e Settecento grazie anche al tributo italico nella Francia artisticamente imperante. Così si videro agli « ateliers » francesi

(1) Fra le armature si indica, nella Sala d'Armi all'Arsenale di Venezia, « l'Armatura equestre bianca» che appartenne ad Enrico IV e alla Veneta Repubblica nel 1603. Ciò sarebbe una mistificazione. Intanto è incerto il dono del re di Francia alla Repubblica e l'armatura attuale non è quella che vedevasi allo stesso luogo intorno il 1878. A quel posto stava entro la nicchia, con la relativa iscrizione un' armatura più ricca. Cfr. Berchet, *Atti del R. Istituto Veneto*, vol. LIX. La spada originaria fu rubata nel 1797.

(2) *Italia artistica industriale*, 1883, p. 23.

(1) Lessing, *Bronzen des 18 Jahrhunderts*, Berlino, 1898. Varni, *Ricordi di alcuni fonditori*, *Le Palais de Fontainebleau*, *Les Bronzes*, *Objets d'art*, Parigi senza data ma non vecchio. Importante a Milano la Raccolta, modelli da originali antichi, d'Antonio Pandiani, via Olmetto, ove colla stilistica classica si allargano molti bronzi barocchi.

occupati dei magnifici bronzisti italiani, e ci fossero stati soltanto i Cucci coi Caffieri, il nostro vanto sarebbe legittimo. Altrove parlai sopra il Cucci trattando una questione di priorità futile ed ingiusta: rievocata la perizia di questo ebanista, intarsiatore, cesellatore e doratore, eccomi ai Caffieri integrati all'arte che si esplora come l'anima in un corpo che vive. Perciò essi inspirarono vari scrittori e posseggono una letteratura. In ordine di data sulla operosità dei Caffieri primeggia Filippo che diremo primo, a distinguerlo da un secondo Filippo il quale culmina invece in ordine di merito. Filippo I Caffieri (1634 † 1716 (1) scultore di Sorrento fu chiamato in Francia dal cardinale Mazarino ove eseguì lavori lignei e metallici addetto ai Maestri capitanati dal Le Brun ai Gobelins. Modellatore vivace, assunse le imposte bronzee delle grandi sale nella reggia di Versailles le quali modellò e poi sostituì con imposte lignee da lui stesso scolpite. Filippo I padre di Giacomo Caffieri, nato a Parigi (1678 † 1755) scultore, fonditore e cesellatore del re, vide onorare questo suo figlio celebrato particolarmente per due grandi cornici bronzee da specchio disegnate dall'architetto Giacomo L. Gabriel (1667 † 1742) e da lui modellate. La operosità del Nostro si estende ai bronzi di mobili, dal nostro Maestro firmati, ai bronzi di pendole e candelabri, ai bronzi d'ogni specie che volle possedere anche M^me^ de Pompadour come attestano i registri del Castello di Bellevue. E benchè il nome di Giacomo Caffieri lumeggi quello del figliuol suo Filippo, Filippo II (1714 † 74) brilla di sua propria luce nel cielo della bellezza. Egli assistè il padre ed eseguì bronzi sacri o profani, mostrando agilità di fantasia e prontezza di mano. Così da un lato egli riceveva l'incarico d'una ricca guarnizione, croce e candelieri destinati all'altar maggiore di Notre Dame, dall'altro assumeva la toeletta offerta alla principessa delle Asturie e la assumeva coll'orefice Fr. Tommaso Germain assistito dal suo abituale collaboratore, il fonditore Chancelier.

La fama del Caffieri si intreccia a quella dell'ebanista Francesco Oeben, Maestro del nobile stile Luigi XIV. E Giangiacomo Caffieri (1725 † 92), in ordine di data, sta alla coda della famiglia: figlio di Giacomo e fratello di Filippo, meno interessante degli altri poichè meno valente di questi bronzisti, egli trattò preferibilmente il marmo nel quale Giangiacomo materiò vasi, gruppi che il fratello abbelliva.

Fra i maggiori bronzisti della nostra epoca spicca altresì Pietro Gouthière di cui qui basta il ricordo perchè già svegliai l'attenzione del lettore sopra questa figura d'artista, luce nello stile Luigi XVI. Il Gouthiere, come il Cucci e i Caffieri, esplorò felicemente il campo del bronzo d'arte e alla decorazione, in candelieri candelabri pendole e ogni altra cosa decorativa, egli si

Fig. 227.
Venezia: Ferro da gondola nel Museo Civico (Fotografia Alinari, Firenze).

(1) Blin de Fontenay, *Dictionnaire des artistes:* Guiffrey, *Les Caffieri;* De Champeaux, *Le Meuble,* vol. II. p. 147 ; Guiffrey, *Nouvelles Archives de l'Art français;* Genevay, *Le style Louis XIV;* De Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs,* Parigi, senza data.

diè simpatizzando specialmente a M. Du Barry, alla duchessa Mazarino e al duca D'Aumont.

La Francia, signora nei bronzi d'arte, allinea un esercito di bronzisti i quali cesellarono indifferentemente lampadari e bronzi di rapporto. E si ha notizia di ebanisti che guernivano i mobili con bronzi da essi stessi modellati: tale il nominato Carlo Cressent ebanista che esprime perfettamente il gusto dell'addobbo francese nella Reggenza (1). E si conosca Carlo Aug. Coysevox lionese (1614 ┼ 1720) a Parigi scultore ordinario del re che modellò un numero incredibile di bronzi rappresentanti personaggi celebri del suo tempo, Niccola Couston suo nipote (1656 ┼ 1733) e un Coutelle (XVIII sec.) cesellatore rinomato sotto il regno di Luigi XVI. Questi e altri Maestri contribuirono ad accumulare le ricchezze d'arte che oggi vengono pagate non raramente somme impressionanti (2).

L'Italia che vuole partecipare alle soddisfazioni francesi, ebbe i suoi bronzisti che lavorarono più nella scultura che nella plastica ornamentale, benchè anche questa abbia dei Maestri. Penso a quei bronzisti che a Firenze seguirono il Giambologna (1524? ┼ 1608) a Pietro Tacca (1577 ┼ 1640) modellatore di Massa, popolare in Toscana, a Valerio Cioli settignanese (circa 1529 ┼ 99) modellatore e fonditore Autore di un bel candelabro mediceo nel Museo Nazionale di Firenze ove egli ha, ancora, un grazioso ornamento per fontana; penso ai bronzisti che nel Veneto secondarono il gusto di Alessandro Vittoria (┼ 1608); penso al milanese Annibale Fontana (fior. nel 1580), a Andrea Baruzzi d'Alessandro (fior. nella seconda metà del XVI sec.) originario della Riviera di Salò (Brescia) il quale firmava il candelabro della Salute a Venezia, stella vibrante nel firmamento della bellezza, a Girolamo Campagna veronese (1552 ┼ 1623), a Tiziano Aspetti padovano (1477 ┼ 1576), a Antonio e Giacomo Colturi che cesellarono bronzi alla Antoniana di Padova e penso a Simone Duguet (fior. nel 1795) buon cesellatore in Piemonte col suo figliolo Giovanni e a Ippolito Occelli di Niella Belbo. E a Roma veggo emergere un fonditore Girolamo Lucenti (fior. nel 1670) a cui il Bernini che lo adoperò nel monumento ad Alessandro VII in S. Pietro, diè varie occasioni ad attestarsi valente, e penso a' molti scultori e fonditori italiani che vissero in Ispagna alla fine del XVI sec. e al principio del Seicento su cui il Bermundez raccolse notizie e accumulò delle lodi (1).

Fermo sui Maestri che non si mossero dalla Penisola osservo il bronzista in putti e ornati Francesco Ladetto o Ladatto torinese infranciesatosi, dice il Bartoli, col chiamarsi Ladatte (1745 ┼ 87), lo osservo con Simone Boucheron (┼ 1681) che tenne alta l'arte sua nel Piemonte e ricevette elogi ampollosi. Canta un poeta sul Ladetto:

È piemontese, e credimi
Che tale non ritrovasi
Dal Sitia così gelido
Sin all'aduàto Etiope.

e la storia, scegliendo le sue opere monumentali addita il cervò bronzeo sulla cupola nel salone d Stupinigi, i quattro gruppi gli Elementi nel Giardino reale a Torino ed un'urna a Cuneo.

La scuola del piemontese Simone Boucheron educò varî buoni fonditori, e la famiglia Cebrano ne diè alla nostra arte, come la famiglia Bianco (2).

Il Barocco e il Roccoccò non è il Medioevo non il Rinascimento per le imposte bronzee, non possiede quindi un'imposta comparabile a quella nel Duomo di Benevento, nè una che possa ricordare le imposte nel Battistero di Firenze. Non ricordo la imposta filaretiana nella basilica di S. Pietro a Roma (3) la quale ricevette, nel XVII sec., l'aggiunta di due cartelle (fig. 228 in cfr. colla fig. 97) stonate stilisticamente colle grette imagini dell'Averulino e dei suoi assistenti.

Ella ricorda Loreto e le sue imposte: ecco quella che accennai trattando della imposta maggiore di Girolamo Lombardo, la imposta sulla porta minore a destra della facciata nella Basilica della Santa Casa, modellata e fusa nel bronzo da Tiburzio Verzelli di Camerino pontificando Sisto V (1585-90) e Clemente VIII (1592-1605). Assistito da Sebastiano Sebastiani e

---

(1) Si dichiarava, nei Cataloghi di vendite Cressent che la maggior parte dei bronzi e bassorilievi ad ornare i mobili Cressent sono modellati da questo Maestro.

(2) Nel 1904 due vasi celesti della China montati in bronzo, dal Caffieri, furono venduti a Londra all'antiquario Mr. Seligman, 5650 ghinee.

(1) *Diccionario historico.*

(2) Claretta, op. cit., p. 169.

(3) *Arte nell'Industria*, p. 121. Lazzaroni e Munoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma, 1908. In questo volume si dà anche l'altra cimasa barocca (fig. 69) della imposta filaretiana che il L. e il M. largamente illustrano. La detta imposta fu cambiata di posto al tempo di Paolo V (1605-21). A quest'epoca si fecero l'aggiunte delle cimase. Avanti la imposta trovavasi sulla porta centrale della Basilica detta argentea perchè Gregorio I nel 590 l'aveva ricoperta coll'argento. Le due cartelle recano le iscrizioni: PAVLVS. V. PONT. MAX. — RESTAVRAVIT A PONTIF. XV.

G. B. Vitali di Pierantonio da Recanati, il Verzelli ideò la imposta loretana divisa da cinque pannelli in ogni valva, con dieci storie e un fascione a formelle con statue, profeti, sibille, ornamenti uniti in salda armonia. Non si confonda questa colla imposta sulla porta minore a sinistra nella facciata, benchè le due imposte abbiano la stessa intelaiatura: questo secondo bronzo appartiene a Antonio Calcagni che eseguì i modelli (1590) sostituito, essendo morto, dal nipote Tarquinio Jacometti loretano che fuse i modelli, e da Sebastiano Sebastiani che aveva assistito il Verzelli.

Accennai le imposte lignee coperte da lastre di bronzo o rame o ferro, fortezza e ornamento a esse, perocchè le lastre si martellarono, cesellarono, incisero; al lato di queste v'ha esempio di imposte metalliche o coperte da lastra metallica con ricchezza di pietre intarsiate.

Le imposte appartengono alla stessa famiglia dei cancelli cresciuti numerosi all'arte durante il Barocco e Roccoccò; dico numerosi assimilando nel pensiero i cancelli da porte ai cancelli da presbiterii o cappelle e alle grate conventuali.

In qualche vecchia Guida della Certosa di Pavia veniva asserito che il cancello, bronzo esistente nella Certosa a custodia dei ricchi reliquiari conservati nell'altare detto appunto delle SS. Reliquie, fosse opera cesellata da Annibale Fontana. Ciò parve poco verisimile perchè l'altare delle SS. Reliquie si inaugurò nel 1628 e non si ammette che il Fontana vi abbia lavorato alla fine del XVI sec.: sta insomma che un cancello non spregevole del XVII sec. esiste dietro il quadro di Daniele Crespi, pittore della pala sull'altare, ma anzichè del Fontana appartiene ad un artista meno noto e non dozzinale, Gerolamo Castelli. Nè sempre si conoscono gli Autori di queste opere meno appariscenti nelle armonie di un grande monumento o, almeno, non si ebbe sempre occasione di farne ricerca. Non so, per esempio, chi abbia cesellato il leggiadro cancellino presbiterale a volute, fiori e grandi figure in piedi (fine del XVI sec.) a S. Giorgio Maggiore di Venezia; ugualmente ignoro il cesellatore d'un cancellino roccoccò dorato, importante, nel Museo Civico della stessa città. Ma il sacrificio di tale ignoranza pesa meno dove la bellezza riempia lo sguardo o ne appaghi sufficientemente i desideri.

Fig. 228. — *Roma*: Cimasa nell'imposta bronzea della Basilica di S. Pietro (cfr. colla fig. 97).

Un cancellino bronzeo ben ideato, fuso e cesellato con garbo, quello che chiude o chiuse la Loggetta del Sansovino, crollata per l'urto del Campanile di S. Marco che ruinò nel 1902, impone le sue figure, i suoi leoni marciani, i suoi trofei, i suoi nastri, insomma la sua composizione e la sua forma la quale, senza ascendere ai sette cieli, va considerata. Così sta il compiacersi a quest'opera la quale indica la metà del XVIII sec. e onora un bronzista Antonio Gai che ragionevolmente s'intonò alla Loggetta marciana, compiuta nella parte architettonica innanzi il giugno del 1542 (in quel mese ne fu nominato il primo custode) e nella parte statuaria, sansovinesca, innanzi il febbraio 1545. Due secoli di differenza! E taluno sbaglia; e, confondendo lo stile del cancellino bronzeo con quello della Loggetta, assegna tutto al XVI sec.

A Venezia, gli amatori del nostro stile vedranno utilmente il fantasioso cancello bronzeo settecentesco,

fondamentale alla stilistica roccoccò nella Scuola di S. Rocco, vago di fiori e vivo di imagini confabulanti e decoranti frontoni tronchi, in uno slanciato motivo generale concavo-convesso. Autori, nel 1756, Giuseppe Filiberti e il suo figliolo.

Un cancello pochissimo noto, annuncia la fine del XVII secolo nel Duomo di Novara, elegante a grandi giràli infogliati consparsi da rose, e un cancello non dissimile, nella chiesa di S. Maria del Colle a Pescocostanzo (Abruzzi), onora due artisti locali, Francesco ed Ilario di Sante di Rocco (fine del XVII sec. e metà del succ.), corredo alla Cappella del Sacramento d.° il Cappellone. Questi lavori si assimilano al cancello di bronzo dorato nella Cappella o Tesoro di S. Gennaro nel Duomo di Napoli evocante Cosimo Fanzaga (1591 † 1678) formato da alti bastoni a guisa di balaustri, da fiorami, putti, teste umane, e primeggiato da un mezzo busto rappresentante S. Gennaro ripetuto nella parte interna. Cotal cancello supera i meriti comuni e oltrechè caratterizzare onora un'epoca.

Il lavorìo dei cancelli si disposa a quello dei parapetti o delle ringhiere che si eseguirono in ferro o in bronzo; e molti veggono l'immensità del presente soggetto nel quale volò l'immaginazione barocca e roccoccò. Un esempio fra molti.

Giovanni Antonio Barca eseguiva ai primi del Seicento i due pulpiti uguali davanti il presbiterio di S. Maria Maggiore in Bergamo, specialmente considerevoli nel parapetto bronzeo oltremodo fantasioso appendice ai pulpiti. L'Autore un Camillo dal Capo cesellò questo parapetto nel 1609 come si legge in una cartella ammirabile.

Continuarono le maniglie, i picchiotti, le bocchette da chiavi e ogni altro bronzo artistico a corredo di imposte esterne e interne: in questo genere si raccoglie molto materiale ovunque l'ebanista o l'intagliatore, lavorarono con criteri estetici. Nè meraviglia che i bronzisti di bocchette e altre minuterie abbiano fuse le campane o i pezzi d'artiglieria.

Il fonditore potè o non potè essere modellatore; e Giambattista Censori bolognese (1550 † 1646) entra nel numero di que' Maestri che fusero cose grandi o piccole. Egli porta il nome di valenti bronzisti Anchise, Clemente, Lodovico, Orazio onde il Campori riunì le notizie (1). Chè le campane ricevevano ornamento in figure e foglie e talora sono molto ricche come due campane secentesche nel Museo Nazionale a Firenze di Giovanni M. Cenni datate 1670 e 1675, non 1570 e 1575 come stampa il De Champeaux, abbellite con festoni e parlanti con bassorilievi (1).

Il bronzo dorato creò una quantità di viticci o lampadari murali a cui la fantasia, oltre ad imprimere le linee tortuose dell' ornato, diè corredo di figure, genietti, testine, uccelli, che vedrà facilmente chi legge.

I lampadari, le pendole, i candelabri da caminetto o da consolle, fusi nel bronzo e dorati entro i secoli XVII e XVIII, rappresentano un tesoro d'immaginazione e abbondano nelle nostre città. Non infrequentemente la pendola ha i candelabri analoghi a comporre la nota simmetria sul piano dei camminetti o su quello delle consolle. Lampade, lumiere, candelabri, candelieri, viticci a due o più braccia, ecco dove la fantasia si fissò.

Nella Primaziale di Pisa celebre la lampada, bronzo e ottone, detta di Galileo poichè nelle sue oscillazioni Galileo scuoprì l'isocronismo nel movimento del pendolo. Questa lampada, indipendentemente dal fatto galileiano, richiama l'attenzione perchè ben composta con putti in piedi che sorreggono un cerchio metallico superiore poggiati sur un cerchio inferiore, ambedue ornati con volute. Il Da Morrona dichiara che la lampada attesta indelebilmente il merito del Possenti (cioè Vincenzo Possenti o Possanti artista pisano) « nel modellare, nel fondere e nel rimettere il metallo ». Il Possenti o Possanti era fonditore di campane e il fatto che la lampada ha la iscrizione OPVS VINCENTII POSSANTI A.D MDLXXII non vuol dire altro che l'artista pisano fuse quel lavoro il cui modello fu dato da Battista di Domenico Lorenzi scultore fiorentino. Il Tanfani trovò e pubblicò il documento relativo sotta la data 10 giugno 1585, il quale insegna che la lampada venne modellata dal nostro Lorenzi, fusa dal Possenti (2) e terminata nel 1587.

Dalle lampade alle lumiere, a quest'ultime briose nei saloni roccocò e barocchi, la vicinanza s'impone, ma le lumiere amano i cristalli e le iridescenze. Vediamole più qua.

Ora l'attenzione corre ai candelieri, ai candelabri, ai viticci di cui non feci sì povera riunione da arrossirne: il sacro si mescola al profano in questo

(1) *Gli Artisti estensi*, pag. 39.

(1) *Dictionnaire des Fondeurs*, cit., vol. I, p. 260.
(2) *Notizie inedite d'artisti*, Pisa, 1882, n. 16.

soggetto inesauribile, e il primo supera il secondo. Chè se l'arte profana creò alla bellezza un'infinità di candelieri da sala e da camera e si studiò di sedurre lo sguardo con motivi inaspettati (fig. 229), l'arte sacra tentò ogni via a signoreggiare. Così gli ebanisti, i bronzisti, gli argentieri intagliarono e cesellarono candelieri da altare, variarono sempre la linea (tavola CVIII); e, costumandosi ancora gli alti candelabri da cero pasquale, i modelli monumentali a S. Marco a Venezia e a S. Antonio da Padova, ricevettero i loro compagni.

Fig. 229. — *Milano*: Candelabro in bronzo dorato, nel Museo Poldi Pezzoli.

Il Vittoria modellò due candelabri ornamento alla Cappella del Rosario ai SS. Giovanni e Paolo a Venezia; e due altri, se non toccò colla sua stecca a S. Stefano uno del 1577, appartengono al tipo vittoriesco, e tutti onorano in varia misura la plastica d'arte (1).

I bronzi del Vittoria nella Cappella del Rosario evocano il memorabile incendio appiccatosi alla Cappella nel 1866; e, corrosi in parte, si collocarono nel Museo Civico. La novella composizione rianima la bellezza dei candelabri, agile e galante, in una base con figure isolate le quali si slanciano ad assimilarsi al nucleo della composizione ingiustamente tacciata di esuberante. Meno importanti i candelabri a S. Stefano ravvivano il motivo a cariatidi nel candelabro di Andrea Baruzzi alla Salute; e vaghi in figure ed ornamenti, conviene che essi siano noti pure accostandosi soltanto alla scuola del Vittoria.

Un candelabro bronzeo supremamente bello è, insomma, quello nella Madonna della Salute firmato da Andrea d'Alessandro bresciano (AND. DI ALESSAN. BRES. F.) ossia Andrea Baruzzi (n. 1530) della Riviera di Salò. Esso fu trasportato nel 1656 dall'Isola di San Spirito alla Chiesa predetta. Si ammette che il nostro Maestro, il quale fu discepolo di Alessandro Vittoria, studiò il candelabro del Briosco a Padova ma non copiò e se ne loda la modellazione e la fusione. Perciò, malgrado qualche incontestabile deficienza, il candelabro a S. Maria della Salute sale ad alto grado nei bronzi (tav. CVIII *b* [1]).

D'ordine meno elevato sotto il rispetto della dimensione ma dignitosi nella modellazione, due candelabri presso il coro di S. Giorgio Maggiore, ancora a Venezia, sono bronzi composti in uno stile secentesco mite, con angeli alla base staccati dal nucleo, a metà rivestiti da stemmi, animati da delfini. La loro linea ha una muovenza, una agilità rara. Ma per eleganti che siano i candelabri di S. Giorgio Maggiore, non saranno essi a togliere rinomanza ai candelabri che il famoso bronzista Annibale Fontana modellò e fuse, alla Certosa di Pavia (1580) uno diverso dell' altro, ideati con slancio, modellati con bravura (tav. CVIII *c*). Alcuni obeleschi bronzei sulla balaustrata dell'altar maggiore sostenuti da base con volute, cariatidi, medaglioni intensamente coperti da plastica sensitiva, confermano le virtù del Fontana non ultimo tra i primi bronzisti d'arte.

A Milano S. Eustorgio conserva due candelabri in bronzo oggetti da Museo, del 1653; ed un candelabro sorto dalle gibbosità di un tronco d'albero e da ferace imaginazione trasformato, conserva la Casa Reale di Torino, bronzo dorato settecentesco, Luigi XV, brioso con due cervi alla base.

(1) L'Urbani de Gheltof, *Bull. d'Arte e Industrie venez.*, 1877-78, p. 154, lo vorrebbe dare al Vittoria ma egli sbaglia.

(1) Fu illustrato ampiamente nell'*Arte ital. dec.*, a. I. tav. 3, coi suoi particolari.

Di queste fantasie che abbondanza sul campo dell'arte profana! Specialmente a correre la via fiorita dei piccoli bronzi onde raccolsi impressioni e saggi in molti Musei (fig. 220 *c*). Ecco la stilistica Luigi XV e le adorabili flessuosità di certi viticci così integrate alla loro epoca, come non potrebbero esserlo più (tav. XIX): essa si svolge su fantasie inaspettate. Due viticci murali, bronzi dorati nel Museo Poldi Pezzoli a Milano mi soccorrono, attestazione di singolarità: un giovane nudo sta in piedi, pauroso, sopra un tronco d'albero da cui si staccano tre rami infogliati in cima dove sorge il bocciolo della candela (primo modello); una sirena si immedesima a' rami che volteggiano intorno ad essa terminando nell'immancabile bocciòlo (secondo modello).

Le pendole e gli orologi soggetti più complessi si offrono, tanto meglio, ad animosa fertilità. L'epoca sente queste composizioni murali (fig. 230 [1]): da tavolini o da consolle su basi di alabastro o marmo bianco o venato (fig. 231 e tav. CX), esse si aprono ad inusati capricci.

Eseguì il Boulle dei superbi orologi con piedestallo intarsiato da metalli; ma occorre distinguere le opere che fece il padre Andrea Carlo da quelle degli imitatori; escludo i figli, due dei quali assistettero il padre al Louvre.

Una pendola Boulle, magnifico modello, apparteneva alla Collezione di S. Donato a Firenze, ed una nel Museo Civico di Genova con cassa di ebano, fregiature di bronzo dorato, figurette rappresentanti Ercole, il Tempo, l'Abbondanza e la Guerra, intarsiata con pietre dure, è lavoro ricchissimo di Firenze, omaggio de' Duchi di Toscana a Luigi XV, la cui statua emerge nell'orologio sur un fondo di lapislazzuli. Appartiene al legato Duchessa di Galliera. Quasi contrasto o antitesi alla pendola di Genova, una graziosa, architettonica, bronzo dorato a vari piani di colonne, archi e balaustri, secentesca, s'inspira ad una torre campanaria nella Raccolta Annoni a Milano.

In questi due tipi che varietà!

Pendola con montatura in bronzo dorato: sulla base una biga e Febo sferzante i cavalli, sopra il quadrante la Fama. Pendole settecentesche a mo' di vasi, bronzo e porcellana di Sevrès, con putti alla

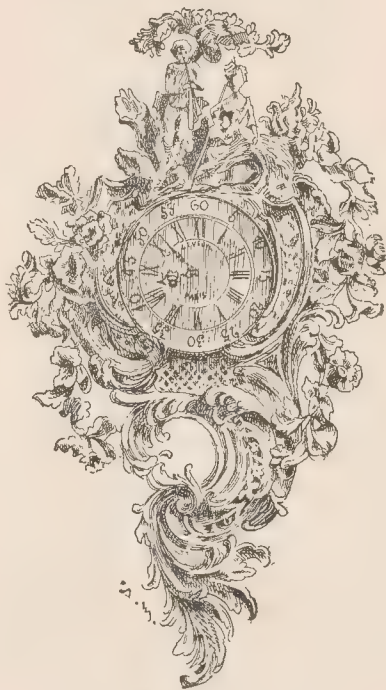



Fig 230. — Orologi da appendere.

(1) Un bellissimo orologio, bronzo murale nel Museo Artistico di Milano, Luigi XVI, trovasi riprodotto in grandezza vera nell'*Arte ital. dec.*, 1904, Dett. 14.

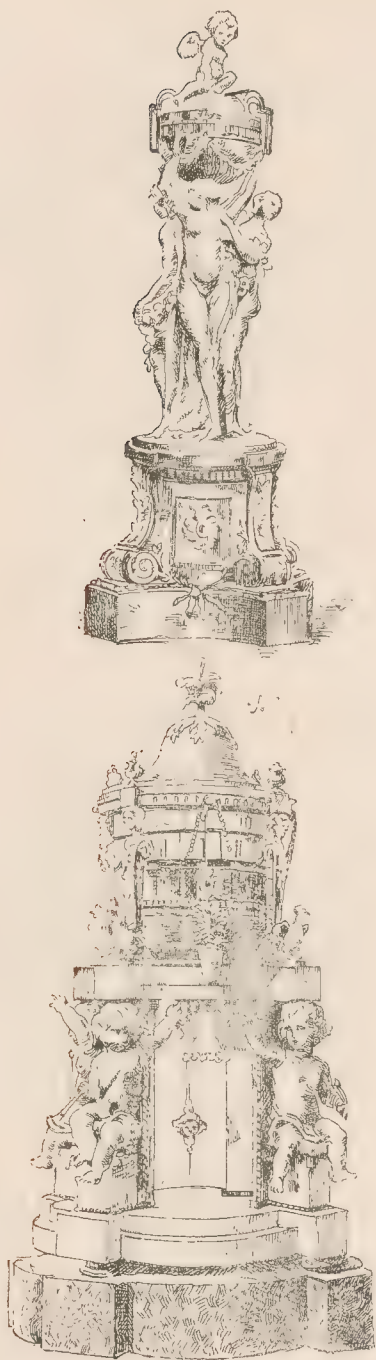



Fig. 231. — Pendole Luigi XV e Luigi XVI da consolle.

base, il segno delle ore nel collo al vaso come si vede nella Raccolta Castelbarco in Milano. Finissima pendola montata in bronzo e argento con una cariatide alla base ed una figuretta in cima fra due ali, secentesca, nel Museo Poldi Pezzoli. Superba pendola da consolle già posseduta dal conte Pietro Cicogna a Milano, tartaruga e bronzo dorato, un Luigi XV, bella composizione, fattura squisita. Il quadrante s'inalza sulla groppa d'un toro che accarezza una giovine donna e sotto una elegante lettrice siede sur un motivo lievemente involuto; una grande base con un pannello curvilineo coperto da foglie primeggiato da trofeo musicale fortifica l'insieme al quale, oltre le citate, altre figure e alcuni fiori imprimono vivezza.

Al Museo di Cluny pendola Luigi XVI a ripetizione con figure mobili: Apollo e l'Abbondanza si staccano sul fondo e battono le ore nelle campane collocate sul quadrante. E un'altra pendola a ripetizione, ivi, della stessa epoca, associa un giovinetto a una giovinetta, oro su smalto azzurro, che agitano i martelli nelle campane.

Le pendole a muro che potevano anche destinarsi ai tavolini e alle consolle, ricevettero la loro mensola, la mensola analoga, intonata all'arte della pendola. Ecco, grazioso esempio, una mensola bronzo dorato nella Raccolta Trivulzio a Milano, nel cui mezzo da un punto sbuca, sollecito, il gallo che si sgola ad annunciar la sveglia volgendo il collo insù, al quadrante.

Oggi questi bronzi toccano prezzi altissimi. Ancora: pendola Luigi XVI, bronzo cesellato e dorato, quadrante movibile, Amore e donna drappeggiata, Collezione del Barone di..... vendita all'Hotel Drouot 19 marzo 1906, pagata 10.000 franchi.

Esistette una varietà nel senso della dimensione, e certe piccole pendole da scrittoio, soprattutto roccocò, su piedi deliziosamente cesellati, bronzi, rami, argenti. incisi e dorati, si collocano fra i gioielli del secolo XVIII.

Centro famoso di pendole e orologi fu Parigi che albergava un esercito di orologiari i quali usarono firmarsi nel quadrante (1), mentre di rado ciò fecero gli inventori e i cesellatori. Lo stesso uso adottarono i nostri orologiari; e con Parigi, Norim-

---

(1) Fiacre, Clément, Baltazar, Martin, Dantel, Martinot, Degré, Lépine, Dominici e Blondel, Masson, Berthond, Javelot, Romilly, Panier, Baillou, Thuillier, Maucuy, ecco qualche nome scelto non a caso. Dubois, *Collection Archéologique du prince Soltykoff (Horologérie) Notice.*

berga si fa valere come altre città tedesche allato di città francesi, Digione, Blois, Rouen, Lione.

Il laicato si interessava a cosiffatte bizzarie ed il sacerdozio non se ne stava inattivo: esso ambiva al sontuoso corredo degli altari a cui non bastavano le pale dipinte, i crocifissi lignei, i candelabri bronzei.

L'altare più celebre nell'arte secentesca appartiene a Lorenzo Bernini e alla Basilica di S. Pietro. Veramente ora si tratta del tabernacolo o baldacchino per l'altare; e tutti sanno che esso emerge sull'ampio vaso della chiesa su quattro alte colonne tortili fiorite, su cui s'allarga un'imponente trabeazione a sostenere un motivo finale a mensoloni, originale nella linea piramideggiante. Tralascio le statue e il resto che forma la sostanza di quest'opera famosa che costò la ingente somma di 200.000 scudi e si compose in parte col bronzo del Pantheon. Il Bernini dava finito il baldacchino dopo nove anni dall'inizio del lavoro (1624-33) e fu circondato da altissime lodi: il Fraschetti che riporta varie di cotali lodi nota che esse non si rivolsero all'artista soltanto ma si diressero altresì al committente Urbano VIII; il quale, nella sua idea magnifica del tabernacolo dovè, sul primo, contrastare la opposizione di autorevoli persone. L'assieme va a 30 m. circa! (1).

Oggi, a fatto compiuto, le lodi attuali si uniscono alle lodi antiche: la composizione superba e la esecuzione d'ogni parte dalle figure agli ornati, onorano il Maestro e il gusto dei suoi cooperatori.

Tali magnificenze constituiscono delle eccezioni chè l'arte si svolgeva sur un ambito meno superbo.

Una composizione centrale solenne, ornava la mensa del maggiore altare, il ciborio, ora che l'altare batteva la sua strada luminosa. Solo verso la metà del XVI sec. si introdussero nelle chiese cattoliche i tabernacoli fissi sulle mense, e fra i primi in Lombardia vedo quello monumentale alla Certosa di Pavia cominciato nel 1567 da Ambrogio Volpi di Casale terminato nell'anno successivo e quello di un Frasconi in S. Maria a Bergamo dello stesso tempo (1560).

Ecco, modello pregevole, il ciborio nella Parocchiale di Ponte (Valtellina) del 1579 firmato dai fratelli Guicciardi: OPVS M.[i] INNOCENTI ET FRANCISCI DE GVIZARDIS DE PONTE. A vari piani, benissimo architettato, proporzionato con garbo, si svolge questo bronzo ricco di colonne, nicchie, frontoni, statue, e fa onore ai suoi artisti (fig. 232). I quali, non attratti dal fàscino di curve, volute, imagini tragiche, freddi nel pensiero all'idealità barocche, non si presentano espositori efficaci di questo stile che nell'impeto trova spesso la sua ragione.

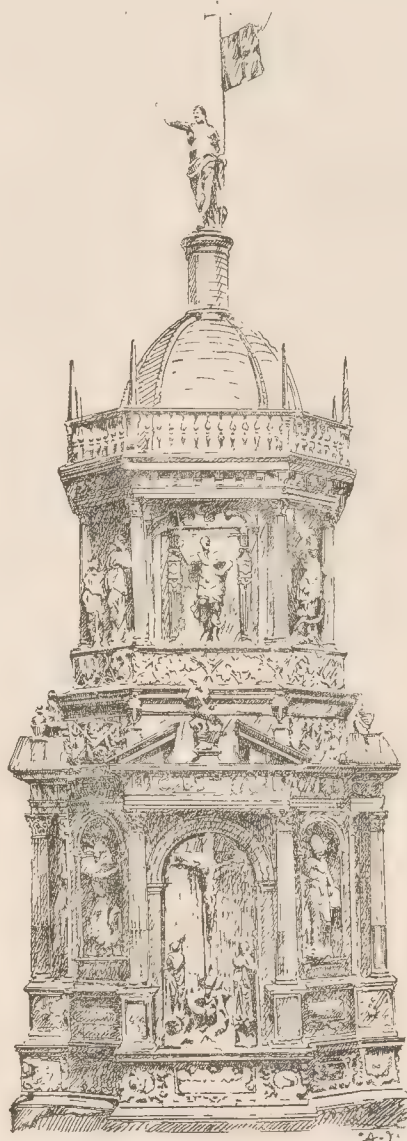



Fig. 232. — *Ponte* (Valtellina): Ciborio d'altare nella Parrocchia.

(1) Op. cit. p. 67.

L'epoca giustifica la freddezza e conferma che al legittimo barocco si ascese a gradi.

Il bronzo si adoprò nelle pile da acquasanta: vidi moltissime pile industriosamente cesellate con ornati e figure. Alle volte queste composizioni metalliche (e mettiamo le pile da acquasanta argentee) ricevērono pitture su pergamena; nè vi ha chi si occupi d'arte nel metallo che abbia obliato le nostre pile. Alle quali vorrei unire la bellezza di certi « puteali » onde Venezia sembra quasi unica creatrice essendo stata, nelle città italiche, quella che adoperò questi puteali o parapetti da pozzo più d'ogni altra. Così, doviziosa, essa li vestì artisticamente. Modelli capitali, all'inizio del Barocco, i puteali nel cortile del Palazzo Ducale di Niccola de Conti (fior. nel 1556) datato 1556 e di Alfonso Albergeti (fior. nel 1559-72) datato 1559 onorano l'arte del bronzo.

Questo Albergeti appartiene alla famiglia omonima, che presentai trattando di bronzi, famiglia di fonditori in pezzi d'artiglieria e oggetti minuti. Che ciò sia vero, cioè che gli Albergeti siansi occupati in ogni genere di fusione, viene dimostrato da due vasi artistici una volta nella Galleria Constabili a Ferrara, ornati da fantasie, uno firmato ALFONSVS ALBERGETI FERRARIENSIS ME FECIT. ANNO DOMINI 1572.

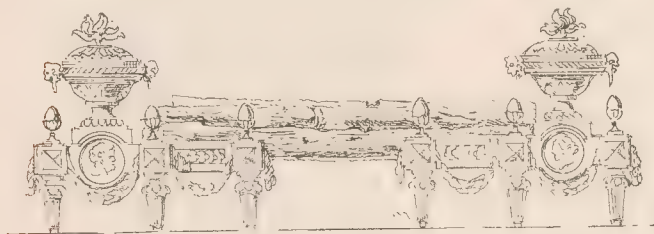



Fig. 233. — Alari di bronzo.

Un tributo alla bellezza bronzea in questi tempi viene dalle cassette, custodie e simili (il march. Carlo Piuma possiede a Genova un' artistica custodia di bronzo il cui disegno si attribuisce al famoso Filippo Parodi: XVII sec.) dai vasi e bacini, dai secchiolini e vassoi d' ogni forma e dimensione che fusi a centinaia, servirono i bisogni della chiesa e i desideri della casa. I decoratori, i pittori, i plastici, ne componevano i modelli, li incidevano, li modellavano e gli scultori fonditori li traducevano nel bronzo o nell'argento.

Bel vaso bronzeo nel Museo Civico di Torino ordinato da Carlo Emanuele II al Boucheron direttore dell'Arsenale: esso ha festoni che vanno dalla base delle due anse agli stemmi centrali e, colle anse pittoresche, compone un artistico cesello (1).

Da questa via si giunge al corredo della tavola, alle posate di cui leggesi al paragrafo sopra i ferri, agli argenti e agli avori, e si va ad ogni minuteria (vaso-termometro in bronzo dorato, settecentesco, nella Raccolta Trivulzio a Milano) al corredo dei camini, alari (veda gli alari del Tacca nel Museo Nazionale di Firenze) palette, molle di cui, scegliendo un tipo nel tardo secentismo, un Luigi XVI, qui volli dar esempio (fig. 233); e si giunge a cose più minute, i fermagli, le guarnizioni metalliche delle rilegature le bocchette e le maniglie: (novamente il Tacca a Firenze).

Ciò che si eseguì in ferro, in bronzo o in argento talora si fece in rame. Sbalzato, cesellato, smaltato si adottò il rame in croci, crocifissi, reliquiari, candelabri e candelieri, lampade, cornici, secchiolini, bacinelle, scatole, astucci in vario genere, casse da orologi, catene, pomi di mazza, piatti, catini tondi o ellittici si dorò, inargentò, si associò allo smalto, e all'argento grazie a riporti di questo metallo, perfino si arricchì con pietre, si guernì con ornati a rilievo o a graffito o a traforo in rivestimenti o foderatura d'imposte, in piccoli cancelli e si adottò in caffettiere, teiere, scaldapiatti. Insomma si adottò il rame in quanti oggetti si immaginino d'uso sacro e profano. Rami sbalzati notevoli nel Museo Civico di Venezia: vedasi specialmente un grande pennone colla banderuola in cima recante il leone marciano: (fig. 234).

Le Chiese, i Palazzi, i Musei sono guarniti da questi oggetti più che non si creda, a dimostrare la facilità degli artisti barocchi e roccocò nel lavorare il nostro metallo che ridussero a loro talento felicemente alimentato dall'arte

Lasciamo le croci e i reliquiari, guardiamo i candelabri e i candelieri. A Milano in S. Francesco di Paola parte dorati, settecenteschi, attraggono la curiosità; a Venezia in S. Maria del Giglio un candelabro pasquale, rame a sbalzo nelle parti ornamentali, ornato con fiori e angioli ha la scritta COMMISSARIAE BOGNOLAE IMPENSIS FORMATVM ANNO D. M. MDCLXXVII, e, leggerissimo,

(1) Fu riprodotto, grandezza vera, in *Arte ital. dec.*, a. XVI, n. 21.

si pigli a modello. A Venezia ancora esistono rami a sbalzo, cornici alla Madonna della Salute, con pietre dure incastonate.

L'uso più monumentale del rame è la copertura alle imposte lignee. Nè esco da Venezia ove la imposta sulla facciata dei Gesuiti, spiega bene il modo di quest'uso, coperta (avvertii) da lastra metallica a sbalzo, bulbosa, corrispondente allo stile il quale si studia, ricco di modelli a Napoli rappresentati dalla imposta nella « porteria » di Donnalbina (primi decenni del XVII sec). Alle volte le figure e i fogliami sono sostituiti da teste di chiodi artisticamente distribuiti: l'ossatura lignea si cuopre con lastra metallica, sovente rame, liscia, che contribuisce alla ricchezza e forza della imposta. Il sistema corre al Rinascimento e più là; e i chiodi sfaccettati producono motivi di ombre che l' esteta raccoglie volentieri come mezzi che con poco dicono molto. A Napoli, osserva il Maresca (1) « le imposte alle porte « di Gesù Nuovo sono coperte da parecchie migliaia « di chiodi in forma prismatica, distribuite a linee « che formano due figure romboidali l'una nell'altra « fiancheggiate nei quattro lati da chiodi disposti in « figura triangolare vedendosi ripetuta, nella porta « maggiore, ben ventiquattro volte la indicata di- « sposizione dei chiodi ». Allo stesso tipo si aggruppano a Napoli imposte secentesche che trovansi a S. Domenico Maggiore, al Monastero di Suor Orsola Benincasa, a S. Teresa agli Studi, al Banco del Monte pei Poveri, al Banco dei Santi Giacomo e Vittoria, a S. Michele in piazza Dante, a S. Giorgio dei Genovesi. Nessuna imposta di queste supera i battenti ricchissimi nella Cappella del Palazzo reale, con ornati di rame dorato e sfolgorio di pietre, agate, laspilazzuli: essi risalgono a verso il 1692; e, preziosi, fiancheggiano l'altar maggiore essendone complemento meraviglioso.

L'ottone pigliò il posto al rame come questo lo occupò al ferro, al bronzo, all'argento; nè mi fermo ora (grazioso cancello d'ottone al parapetto de Gesuiti a Venezia) dato il modello d'una squisitissima lampada traforata a Bologna (fig. 235), nè mi fermo su questo particolare soggetto il quale si assimila ad argomenti precedentemente trattati.

E benchè sia la volta del piombo, vado allo stagno che interessa l'arte sommamente: lo stagno pigliò le mani all'argento e i « peltrieri » usurparono il posto agli argentieri più di quanto non si imagini, anche nella nostra Italia. La quale non vanta un principe degli stagni come Francesco Briot (1550 † 1615) decoro artistico di Francia, e un Gaspare Enderlein di Norimberga che, pur non giungendo alla celibrità del Briot, lumeggia il campo degli stagni artistici in ciò che esso ricorda la Germania soccorritrice di lavoro ai « peltrieri » più che noi. Non considero quindi lo stagno, elemento decorativo in mobili, materiale di intarsiature nel legno come il rame e l'argento e di ornati e placchette, abbellimento in cofanetti, cassettoni, armadi, stipi: interrogherò i « peltrieri » solo in quanto cesellano vasi, vassoi, secchiolini ove cioè essi fraternizzano cogli argentieri. Il principe della « oreficeria di stagno » si impone: egli, il Briot, emerge coll'energia del suo talento e coll' ardire della sua volontà (1). In Francia, salutato il Cellini della sua arte, fu indicato a torto promotore dell'oreficeria di stagno, essendone stato alto rappresentante e bandi-

Fig. 234. — *Venezia*. Finale d'un pennone, rame sbalzato nel Museo Civico.

(1) Op. cit., p. 136.

(1) Bapst, *L'Orfèvrerie d'étain*, l'*Oeuvre de Fr. Briot*. Anche Lièvre *Collection Sauvageot*.

tore ascoltato. Sta di fatto che il Briot non esercitò l'oreficeria propriamente detta, ed incidendo medaglie nella zecca di Besançon, usò chiamarsi scultore come attestano le opere sparse nelle Raccolte d'Europa: SCVLPEBAT FRANCISCVS BRIOT: tale la scritta che il Maestro usa sugli stagni, sui vassoi che corredano i suoi vasi con figure, fiori, cartelle, foglie in uno stile che può evocare il Cellini. Talora il Briot aggiunse al titolo la sua propria effigie e gli stagni i quali produceva con gran dovizia tirandone più edizioni, tirano le lodi ed accrescono l'attività del Maestro. Di cui si celebra, essendone degno, un vaso da acqua nel Museo di Cluny a tre zone, coperto da cima in fondo compreso il piede e il collo, con leggerissime grottesche, bello in alcuni medaglioni sulla regione media del vaso la Fede, la Speranza, la Carità, e nel resto vagante nel regno della fantasia. Il vassoio analogo, più ricco, consta d'un medaglione con una figura allegorica la Temperanza circondata da medaglioni ovali che simboleggiano i quattro elementi; nella zona estrema le Scienze e i loro emblemi, nel rovescio il ritratto dell'Autore e il titolo: SCVLPEBAT FRANCISCVS BRIOT. Altrove riprodussi un vassoio molto leggiadro appartenente al Museo di Kensington (1); nè i nostri Musei sono sprovveduti di stagni briotiani dove si vede che il Briot e i suoi seguaci trattavano lo stagno come l'argento. Il Museo Nazionale di Firenze, non povero di placchette, si orna con vassoi eseguiti dal Maestro francese e col Museo Civico di Torino offre sufficiente materia, se non allo studio, alla conoscenza del principe dei « peltrieri ». Possiede un bel vassoio, stagno del Briot, il Museo Civico di Padova: fiorito d'ornati tranne una fascia, quella che forma la curva del vassoio, i motivi svolgono il disegno di putti, cervi, mascheroni riuniti da formelle e tralci di foglie in un complesso equilibrato e piacevole (2).

Fig. 235. *Bologna*: Lampada a S. Girolamo della Certosa, Cimitero (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

Accennai l'Enderlein del quale alcune cose vidi nel predetto Museo di Torino, lo accennai quasi emulo del Briot. Ma inutile sarebbe l'infervorarsi a pro suo, perocchè l'Enderlein Maestro di stagni si sciupò ad imitare il Maestro francese, e il suo inchinarsi al Briot sino a copiarne il modo della firma, SCVLPEBAT GASPARD ENDERLEIN, sino a falsificare i lavori, sconvolge l'animo. Il Maestro di Norimberga diè per suo il vaso da acqua, vassoio compreso, di Cluny testè descritto, mettendovi nome e ritratto. Così « il Bapst polemicando con qualche scrittore tedesco il quale, fermo sulla firma e sul ritratto, sosteneva la paternità enderleiniana dei pezzi di Cluny, osservando che lo stile leggiadro proprio al gusto francese espresso dall'opera contestata, esclude ogni partecipazione spirituale nel lavorìo tedesco di cui si tratta (3).

Ciò non include che l'Enderlein possa allontanarsi dai migliori « peltrieri » dell'epoca attuale; i quali si sforzarono a vincere gli argenti studiando ogni mezzo ad emergere; onde come qualche volta si dorò l'argento così lo stagno qualche volta ricevette la doratura. Esempio persuadente un vaso da acqua col suo vassoio, nel Museo di Cluny, narrante il caso di Susanna la pudica.

Lo stagno servì molto in vasi e vassoi in oggetti da chiesa, piccoli reliquari, pilette da acquasanta e simili; e su un altro campo servì in coppe da birra, sopratutto in Germania, in zuppiere, bottiglie con anse e coperchio, ampolle, scatole, tuttociò, potè ricevere una colorazione policroma.

In Italia i « peltrieri » d'arte non si agitarono soverchiamente desiosi di un posto rumoroso nel campo

(1) *Manuale d'Arte Decorativa*, II ediz., fig. 74.
(2) Riprodotto in Moschetti *Museo Civico di Padova* tav. XXI.
(3) Op. cit., p. 86.

ad essi riservato; e si posseggono oggetti di stagno vasi, vasoi e simili ma non si potrebbe nominare alcun Maestro che nell'esercizio di sua arte salga all'importanza d'un Briot e d'un Enderlein. Nè il Briot lasciò degni successori in Francia, ove l'oreficeria di stagno decadde rapidamente dopo la morte del Maestro dando, nel tempo, qualche bagliore non da assomigliare alla vivezza del Briot (1).

Argento, oro, smalto, niello.

Il Barocco e il Roccocò vantano molti cesellatori che illuminerebbero ogni epoca e molte opere sbalzate, incise, cesellate, smaltate, niellate che toccano la suprema raffinatezza e vantano tuttociò in uno alla produzione dozzinale, roba di bottega.

L'argento si usò molto a fregiare guarnizione candida, l'ebano in cornici da specchio, stipetti da signora, grandi gabinetti da salotto, pendole lignee da consolle e si usò a formare dei quadri. Inoltre, sbalzato, compose scene sacre e profane drammaticamente mosse. E l'oro di vari colori sedusse gli orefici e i gioiellieri, essi, che dalla diversa colorazione dell'oro ritrassero effetti d'arte. Ciò avvenne soprattutto nello stile Luigi XVI. Nè si oblii che ora la filigrana raccolse nuove simpatie; e nell'argento o nell'oro splendente di smalti uniti ad essa in figure e scene di bellezze, ridestò novelli fremiti. In un'epoca di grazia la filigrana non poteva non invogliare i gioiellieri; infatti essa alimentò un'arte fantasiosa quanto sognò l'agile pensiero.

I Liguri ne furono Maestri e avrebbero imparato quest'arte dai Cinesi gareggiando con essi nella leggerezza dei lavori: si ricordi però che i Bizantini trattarono la filigrana, sebbene non estesa alla somma di oggetti a cui l'epoca moderna l'adattò; piccoli reliquari, corniciette sacre, bauletti, gioielli, cornicette da specchi, gingilli e bizzarrie come chitarre, gondole, carrozzelle, portantine, piccoli battelli, mobili, sedie, divani, tavolini, tutto ciò ancora a Genova stancamente si tenta di fabbricare con opprimente monotonia industriale. Di ciò scrivo meglio a suo luogo; intanto dichiaro che le ricerche da me fatte su questo speciale subbietto, m'hanno dato scarsissimo frutto. A Genova pochissimi scrittori, e con poco successo si interessarono alla filigrana (1).

Durante il Barocco e il Roccoccò crebbe a prodigioso ravvivamento l'arte di smaltare; non fu mai abbandonata quest'arte ma i due secoli della parrucca chiamarono gli smaltatori frequentemente a ornare con ritratti e scene di vita gli oggetti personali; perciò i Maestri dello smalto diedero impulso meraviglioso alla nostra arte la quale carezzò i ritratti, in questi tempi anelanti inesaustamente ad alte cime. Onde lo smalto meglio colorì una scatola, una tabacchiera, uno spillone, un astuccio, un pomo di mazza, una cassa di orologio, che un oggetto sacro. Lo smalto si trattò allora, come una miniatura: e certi motivi con certi colori affascinarono. Lo smalto azzurro trasparente fu molto in voga nel Settecento in cui l'azzurro era il color preferito, e lo smalto così s'insinuò dappertutto. Nel secolo anteriore s'allargò l'uso delle figure e de' paesaggi rosei, ossia bianco-rosa, gran parte de' quali venivano dall'Inghilterra. Avremo occasione a parlarne (2).

Diversi Autori offersero agli argentieri e ai gioiellieri i motivi d'arte barocca e roccoccò: Giambattista Costanctinus orefice e incisore (fior., a Roma ai principi del XVII sec.) incise vari ornamenti da orefice e argenterie, manichi da coltelli, guaine da spada, pendenti, collane (3); Valentino Sezenius incisore lavorò in Italia (fior. nel 1622 [4]); Iacomo Laurentiani orefice e incisore pensò ai suoi colleghi (5); Orazio Scoppa incisore lavorò a Napoli (fior. nel 1643 [6]) nel Settecento; Gio. Battista Grondoni presente a Bruxelles nel 1715 circa, (7) Maestro

(1) In Normandia sono comuni le zuppiere dette « soupières de mariage » le quali onorano l'arte dello stagno nel XVIII secolo: lo stagno è cesellato. Il Briot, secondo il Bapst, non cesellava i suoi lavori dopo fusi.

(1) Nella *Bibliografia* del Manno si registra soltanto un opuscoletto di 7 pagine di Girolamo Botto, stampato a Genova dal Pellas, intitolato: *Di alcuni lavori di filograna recati alla Esposizione di Genova del* 1846 *da Gius. Bennati orefice, nativo di Montaretti nella Liguria orientale.* Nella Relazione di F. Maestri sulle arti e manifatture genovesi, che si trova nel volume degli *Atti dell'* VIII *Riunione degli Scienziati*, tenuta a Genova nel 1846, non vi è che un breve accenno a questa industria. Vi si dice che la filigrana può considerarsi una privativa dei Genovesi, e se ne fa grande spaccio e larga esportazione. Indicazioni utili si leggono nei *Cenni* di L. Z. Quaglia, stampati nel 1846, intorno all'industrie genovesi. Alcune opere di filigrana argentea nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, un cofanetto con cristalli di rocca sfaccettati (secolo XVII), una piccola chitarra con cinque corde (secolo XVIII), una gondoletta (secolo XVIII) ed un piccolo vascello in filigrana con piedestallo (secolo XVIII) non saranno citati inutilmente.

(2) Molte fabbriche a Battersea, quartiere di Londra oggi con splendido parco.

(3) *Invenzioni di ornamenti per lavorare gioie ed altro per orefici*, Roma, 1615. Vi sono due altre Raccolte dello stesso, colla data 1622 e 1625.

(4) Sur una tavola si legge: *Ora et Labora. Valentin Sezerius*, 1622.

(5) *Opere per argentieri et altri di Jacomo Laurentiani*, M.D.CXXX, Roma: calici, cibori, turiboli, ecc.

(6) *Horatius Scoppa. Neap. inv.*, 1643. Sono formate così le tavole: croci, lampade, candelieri, ecc.

(7) *Principii per l'Arte degli orefici inventati et intagliati per I. B. Grondoni, maestro orefice nella città di Bruxelles*, 1709. Un altra opera di modelli dello stesso reca le parole: *Joès Bipta Grondoni aurifaber et gemmarius Bruxellensis*, 1715.

orefice immaginò di buone composizioni; un D. M. Albini fu Autore di gioie ricordato dal Grondoni (1), Giovanni Giardini scultore fonditore e orefice romano (fior. nel 1750) compose una pregevole Raccolta di oreficeria religiosa nel gusto di Luigi XIV (2); un D. M. T. datò da Venezia 1751 un assieme di motivi per gioielli e argenterie (3) e un G. L. disegnatore nel 1757 riunì molte buccole, spilloni, medaglioni nel gusto di Luigi XV « all'uso dei Gioiellieri » (4).

Tuttociò ricordo a chi voglia servirsi di queste Raccolte a riunire un materiale autentico per le sue ricerche. Nè pongo mente alla Francia ove il libro di Pietro Germain II (fior. nel 1748) *Éléments d'Orfévrérie* è una miniera di temi decorativi celebri a cui io pur ricorsi.

I secoli di cui indaghiamo i fatti salutano i loro Maestri dell'argento e dell'oro ad illustrare l'arte e ad affermare i diritti corporativisti. Nei primi del XVIII sec. i tira e battiloro di Venezia (5) eressero la loro sede a discutervi le questioni artistiche e economiche come ogni altra « mariegola » o « scuola » della Repubblica; ed eressero, benchè poveri di mezzi, la graziosa sede a S. Stae che si conserva. Da S. Stae i battiloro dovettero sloggiare il 17 gennaio 1807, per ordine del Governo lombardo-veneto (al presente A. Carrer vi aperse un gabinetto d'arte); e la mariegola, esprime il legame di classe a cui le nostre arti, indipendentemente dal merito individuale, debbono clamorosi successi.

E l'arte dell'argento e dell'oro vanta nel Sei e Settecento figure seducenti: Matteo Nigetti (fior. nel 1648) discepolo del Buontalenti esercitò l'architettura a Firenze con gusto parsimonioso e tenne un posto nell'oreficeria fiorentina; contemporaneamente Innocenzo Mangani o Magnani, fiorentino argentiere, scultore e architetto toccò la celebrità. Egli imparò l'arte a Firenze da dove passò a Napoli nel 1647, ivi assistè il celebre Cosimo Fanzaga nella scultura destinata al distrutto Epitaffio del Mercato eretto a sostituire il monumento inalzato da Masaniello e alla Certosa di S. Stefano del Bosco, provincia di Catanzaro, e col Fanzaga eseguì un famoso ciborio, bronzo e marmo, che un secentista dichiarò sì bello e ricco da recare « stupore al tempo e spavento alla morte ». Nel 1657 il Mangani trovavasi a Messina dove lavorò al principe D. Antonio Ruffo di Scaletta un bacile cesellato, e dove aprì una scuola che educò l'eccellente argentiere e scultore Domenico Melluso. Vuolsi che il Mangani abbia lavorato nel baldacchino del Duomo di Messina, ricca opera bronzea tempestata da pietre; ma i documenti mancano a provarlo; e fece la « Manta » d'oro niellato conservata nel Tesoro del Duomo di Messina dal 1661 al 68, mostrandovisi insigne (1). Supponesi che l'argentiere fiorentino finisse in Calabria a sfuggire la morte essendosi interessato alla rivoluzione di Messina (1674). Certo non se ne ha più notizia da quest'anno o io non fui fortunato nelle mie indagini.

Firenze, dove nacque pure quel Michelangiolo Naccherino († 1622 [non nacque a Napoli ove lavorò]) statuario e argentiere con Tommaso Montani (fior. nel 1615-31) Autore della Custodia argentea di S. Gennaro; — Firenze raccolse orefici forestieri, come un Curzio milanese il quale al primi del Secento offriva al Capitolo di S. Maria del Fiore i suoi servizi (2), e un Bernardo Hokmann (fior. ai primi del secolo XVIII) il quale esercitò la sua arte a Firenze ove era molto adoperato nei restauri, sì che ovunque avevasi da restaurare qualche pezzo ragguardevole d'oreficeria egli si chiamava. Ne sono prova i restauri che eseguì a vari reliquarii in S. Maria del Fiore.

Aquila che dette orefici gotici di pregio, vanta orefici secentisti onde si rintracciarono opere firmate: un Berardino Coletta eseguì una croce a Monterodomo da lui firmata, datata 1610, e Francesco Novelli « della Laquila » che nel 1629, così scrivendo, firmava una croce appartenente a S. Francesco in Loreto Aprutino. Costoro furono coetanei ad un Francesco Rosecco, gesuita, vissuto nel 1600, collocato dal Dragonetti negli *Illustri Aquilani.*

Non sono queste note sparse che possano lumeggiare le scuole regionali; queste scuole acquisterebbero consistenza se un cumulo di fatti, i quali oggi non si conoscono, dessero imagine ad una scuola abruzzese da paragonare alla gotica.

---

(1) *D. M. Albini inv. de. F. Plane sculp.*

(2) *Promptuarium artis argentariae*, Roma, 1750. Incisioni di Giuseppe Limpach. Veda nell'*Arte ital. dec.*, il mio articolo *Argenteria settecentesca*, con molte composizioni del Giardini.

(3) *D. M. T. inventò, G. C. delineò.*

(4) *Raccolta di disegni d'ornati all'uso de Gioiellieri e per studio della medesima professione*, 1757. Il De Lalonde, nella sua Raccolta ricordata, compose molti modelli di oreficeria sì profana come sacra.

(5) Dolcetti, *Cenni storici sulla Scuola dei Tira e Battiloro*, Venezia 1905. Fiore, *Della Calabria ill.* vol. II, lib. II, 397. Il ciborio fu smembrato, alcuni pezzi si veggono nel Duomo di Monteleone.

---

(1) Riprodotta in *Messina e Dintorni*, Messina, 1901, p. 259. Forse perduta nell'immane disastro del 28 dicembre 1908.

(2) Guasti, *La Cupola di S. Maria del Fiore*, p. 167.

Forse si raccoglierà buona messe di Maestri all'oreficeria in Bologna: questa città colla sua diocesi splende in argenti parte regalati da Benedetto XIV bolognese (1740-58) il papa dal famoso epigramma: *Maximus in folio minimus in solio.* E bisogna visitare il Museo Petroniano a vederne i calici e i reliquiari.

Roma s'integra a Milano ove salì alto Francesco Runati d.º il Zittera (fior. nel 1609), e alla Lombardia: chè nel secolo XVII Roma ricevette da Milano e dalle città lombarde molti orefici, argentieri, coniatori. Alcuni si crearono ottima posizione nella Città Eterna. Nè si afferma che l'oreficeria ivi non sia stata alimentata da energie locali: un Giuseppe Giordani (fior. nel 1741) fu buon orefice romano e si parla in Roma d'un Pietro Paolo de' Scacciati milanese che nel 1616 aperse bottega d'oreficeria all'insegna di Milano, d'un Cristoforo Reyna milanese (fior. nel 1603), d'un Rocco milanese, d'un Giovambattista Poli bergamasco, d'un Faustino de Contrini bergamasco, d'un Girolamo Dominici milanese tutti orefici fioriti all'inizio del secolo XVII. Essi sono coevi a Maestri che onorano la loro arte. Orefici e incisori nella Zecca di Roma, artisti lombardi come Giacomo Antonio Moro, Gaspare Mola, il principale dei quali, il secondo, è il nominato e famoso Mola che vedemmo a Firenze alla Zecca poi a Guastalla e a Mantova, indi vediamo a Roma, incisore di coni paragonato al Cellini o al Giambologna.

Qui calza meravigliosamente una nota di sfarzo: Michelangiolo Spiga il 27 luglio 1612, consegnava a Milano, la ricevuta all'ambasciatore mantovano di una quantità d'oro per una « fornitura » alla Ginetta la prediletta cavalla ducale (1).

Gli sfarzi superano l'immaginazione.

Andrea Spìnola genovese (fior. nel sec. XVII) parla sul lusso delle argenterie nel suo paese nativo, consistente in piatti, coppe, vasi, vassoi, posate ed « in conconi, in bragiere, buffetti et altri simili « oggetti spropositati » e dice: (2) « alli forastieri non « vorrei mai si mostrassero le credenze apparate con « quella pompa di argenti et ori » e ciò perchè secondo lui « accrescono l'opinione che hanno i fora« stieri della ricchezza della nostra città et accen« dono loro la voglia di venirla a saccheggiare « venendone l'occasione. Galeazzo Gualdo (fior. nel 1675) scrivendo su Genova, ciò confermava così. « Non parlo delle argenterie, poichè è incredibile la « loro quantità non essendovi nobili, nè mercanti « anche di classe inferiore che non mangino in piatti « d'argento, et insomma è così comune questo me« tallo, che fin le persone più basse hanno qualche « argento nelle loro case (1) ».

Genova, che nelle nostre arti adoperò molti artisti non suoi e nell'oreficieria vide dei forestieri fiamminghi e tedeschi, nell'epoca ora esplorata continuò a servirsi di artisti non genovesi e a carezzarli come carezzò un Niccolosio Olestar (fior. nel 1584) orefice tedesco, un Girolamo Stamburger contemporaneo all'Olestar, un Errico « Flamengus », un Tommaso Ofifio fiammingo, un Melchiorre Suez tedesco il quale eccellentemente cesellò un ricco pallio destinato all'altar maggior nel Duomo (1599), un Arrigo fiammingo, un Sebastiano Coch e tra gli orefici italiani adoperò uno Stefano Burro milanese (fioriva nel 1588) ed un ligure Giacomo Roccatagliata « aurifex et gemmarius ».

Similmente il Piemonte salutò un gioielliere e... parrucchiere Ambrogio Bois (fior. nel 1682) fra i Maestri addetti ai reali di Savoia, un Giuseppe Antonio Rasetti (fior. nel 1686 (2)) e, orefice e cesellatore suo il cui nome sale radioso nell'arte, il torinese Giusto Aurelio Meissonnier (n. 1693). Egli appartenne ai supremi regolatori del gusto decorativo in Francia, associato specialmente a Giacomo Caffieri; e allato di Carlo Romero (fior. nel 1676) s'impone in Piemonte Giambattista Boucheron da non confondere con Simone Boucheron (fior. nel 1772) figlio dell'orefice Andrea († 1761) buon artista, coevo a Giambat–

(1) Bertolotti, *Le Arti Minori*, p. 88.

(2) Biblioteca Brignole Sale De Ferrari; Andrea Spinola, *Dizion. Politico Voce: Argenterie e Suppellettili.*

(1) Gualdo, *Relazione delle città di Bologna, Fiorenza, Genova e Lucca,* ed. 1675, p. 92. Girolamo Rossi si studiò di ricercare l'elenco del vasellame argenteo di un principe italiano Grimaldi del sec. XXII, ma la sorte gli arrise a metà, facendolo imbattere in un documento che precede circa otto lustri la visita d'un signor de Monconys viaggiatore secentesco ed un elenco il quale comincia coll'enumerazione delle collane, degli anelli, delle medaglie ed altri oggetti d'oro. Seguono poscia gli oggetti d'argento, cioè i due calamai con scatola coperchio e cucchiai d'argento; un vaso dello stesso metallo con coperchio, fiaschetti, scodellini, spilloni, sigilli, bacilni da camera, boccali, scaldaletti, scalda vivande, cassette per piedi, servizi da tavola ossia panatere, scodellini con sottocoppe, tazze indorate con l'arme Lando, fiaschi colla cadenella, candelieri, moccalumi (smoccolatoi) cogli sfavillatori tondi, con l'arme Lando ed altri coll'arme Grimaldi, piatti, scodelle, assa in rilievo, vasetti per le spugne. scodellini, crocifissi, canestri, coltelli, scrittoi, candelieri fatti a melone, tazze indorate coll'arme Grimaldi, guantiere indorate bottiglie, cucchiai, forzieri, saliere e due vasi grandi coll'arma Grimaldi, oggetti tutti che sono enumerati per ordine col peso rispettivo, che sommato salirebbe sicuro ad una cifra rispettabile. » Ora questi argenti dove si trovano? V. *Arte e Storia*, 1892, p. 151. Il signor di Monconys era un viaggiatore francese il principe italiano apparteneva alla celebre famiglia ligure Grimaldi e l'orefice messinese Pietro Iuvarra (fior. nel 1672 padre chiamato il Cellini della Sicilia sul cui conto mi studiai di raccogliere in queste carte alcune notizie. E quivi Messina insegna.

(2) Claretta, op. cit., p. 18-19.

tista Genova (fior. nel 1756) orefice e cesellatore alla Corte piemontese ove s'insinua onorevolmente Vincenzo Belli (fior. nel 1759) che tenne officina a Roma con molto decoro.

Lungi da qui, nell'estrema regione della Penisola, l'orefice e argentiere culminante sulla Sicilia alla fine del secolo XVI fu Annibale Gaggini detto Nibilio Gaggini, il maggiore dei due maschi che restarono a Giacomo figlio del celebre Antonello. Palermitano (fior. nel 1586), il Di Marzo raccolse molte notizie su questo Maestro (1) coniator di medaglie, cesellatore in ostensori, navicelle d' incenso volte a sobrietà o esprimenti timidamente l'epoca di transizione alla quale, in sostanza, Nibilio Gaggini appartiene unendosi al figlio Giuseppe (fior. nel 1607) argentiere ben lungi dalla fama paterna. E in Sicilia s'interroghi Vincenzo Angioja, messinese, che fu un insigne orafo e scultore fiorito nell'Isola sullo scorcio del secolo XVI, di cui se sono pochi i lavori conosciuti, vari incerti possono appartenergli. Grosso Gacopardo (2) ritiene che siano dell'Angioja sei candelabri, quattro vasi di fiori ed una stupenda croce argentea mandata ai « Luoghi Santi » di Gerusalemme dal Senato di Messina.

Il capolavoro dell'Angioja tuttavia è la grande statua argentea, Messina, che tiene nella destra una preziosa arca con alcune reliquie di santi martiri. Questa statua reliquiario fu offerta dai messinesi a Filippo III di Spagna, e l' Arenaprimo raccolse documenti importanti su questo dono finito non si sa come e a quelli io avvio il lettore (3). Il quale evocando Messina, torna al fiorentino Innocenzo Mangani o Magnani († dopo il 1670 non in questo anno) che da Firenze, dopo Napoli, si condusse nella città sicula, vi si domiciliò, e, architetto scultore plastico, in ceselli, argenti, bronzi, si formò ivi una posizione dominante. Purtroppo molte opere eseguite dal Mangani non esistono più; qualcuna si accenna in queste carte, un bacile cesellato, come si accennò il fecondo Maestro ma il cumulo dei lavori che il Maestro fiorentino eseguì al principe Don Antonio Ruffo di Scaletta si disperse, (4).

(1) Op. cit., vol. II, 641 e seg

(2) *Notizie istoriche su Vincenzo Angioia da Messina*, nel giornale il *Maurolico*, n. 12, del 1834. Anche di Marzo, op. cit., vol 1.°, pag. 637-9.

(3) *Arte e Storia*, 1899, p. 11 e seg. e Di Marzo, op. cit., che ne dà un'incisione del 1605.

(4) *Arte e Storia*, 1900, p. 143 e seg. V. inoltre La Corte-Caillier *Innocenzo Mangani argentiere scultore e architetto fiorentino*, in *Arte e Storia*, 1904, p. 99 e seg. ; indi Arenaprimo di Montechiaro, *Per la biografia di Innocenzo Mangani argentiere, scultore ed architetto fiorentino* in *Arch. st. Messinese*, a. V, fasc. 1-11, Messina, 1904.

Il niello ornò oggetti d'argento e oro come lo scultore cuoprì di ritratti scatole, tabacchiere, spilloni; e notai che i ritratti smaltati nel Secento emersero sempre, compagni alle miniature, negli spillonnelle scatole, nelle tabacchiere, siano metalliche o siano eburnee. Così lo smalto e la miniatura ornamento a molti oggetti, studierò a parte: gli smaltatori e i miniatori si associano e la conoscenza di questi adduce a conoscere quelli.

Oreficeria (1).

Le statue si cesellarono nell'argento con una frequenza che sembra contrastare col valore del metallo; crebbero allora i busti, simulacri di santi allineantisi sugli altari dove il lavoro a sbalzo, a cesello, il luccichìo delle gemme intervenne all'abbellimento degli abiti. Così l'argentiere si mostra figurista e ornatista nello stesso lavoro, e quasi pittore nella distribuzione dei colori; chè l'argento poteva esser dorato o, come si dice, lumeggiato in qualche luogo e ravvivato da gemme.

Inutile la fredda citazione di opere, tanto più che il soggetto sopravanza il dovere di scrittori su l'arte nell' industria. Vediamo tuttavia qualche esempio: quello di Alessandro Vittoria († 1598) il Maestro trentino vissuto lungamente a Venezia, scolare di Jacopo Sansovino che assumeva nel 1557 cinque statue argentee per la Scuola grande di S. Giovanni Evangelista, quattro profeti e il titolare della Scuola. Destinate al reliquario della Santa Croce, queste statue scomparvero, forse andarono fuse, certo nessuno mai le rintracciò, nemmeno Vittorio Ceresole che trovò i documenti della presente notizia (2). Nè meravigli che il Vittoria, architetto scultore bronzista, abbia cesellato l'argento, poichè ad attestar ciò signoreggia, anche oggidì, la legatura del Breviario Grimani di cui sarà parlato. Ed ecco un altro esempio all'attuale soggetto pressocchè ignorato come il precedente, nel Duomo di S. Severino (Marche), cioè una statua di grandezza naturale, mezza figura, statua argentea disegnata dal Bernino ed eseguita dall'orafo romano Sante Lotti nel 1659 (3). In abiti ve-

(1) Bouchot, *Cent modèles d' Orfévrerie française du XVII et XVIII siècles*, Parigi, 1889. Dawson, *Goldsmith's and Silversmith's Worh*, Londra, 1907. Veda la bibliografia al cap. precedente.

(2) L'*Art*, 1885, p. 64. Sul Vittoria riassunsi molte notizie nel mio *Manuale d'Architettura italiana* 5.ª ediz. Trento inalzò un monumento (1909) a questo suo figlio illustre.

(3) Servanzi Collio, *Statua d'argento che rappresenta S. Severino*, S. Severino, Marche, 1889.

scovili rappresenta S. Severino, vescovo di Settempeda, col pastorale nella sinistra e la destra in atto di benedire; sotto la statua si aggiunse, nel 1883, una massa di nuvole in lamina d'argento a sostituire un gruppo di antiche nuvole lignee, si assicura, meglio disegnate ad onore del Secento. E sappiasi di un argento settecentesco (1722), la Santa Croce, a Savona nell'Oratorio di Nostra Signora di Castello. Rappresenta la croce sopra una pianta evocante l'albero della scienza del bene e del male, a piè di esso sorgono le statue di Adamo ed Eva ed uno scheletro, sotto l'albero, esprime la morte. Tale argento che s'inalza a notevole altura fa parte del materiale alla famosa processione del venerdì Santo in cui Savona mette in pubblico, processionando, le « casse » lignee del Maragliano e del Pastelica (1). Ed umiliamoci alla statua d'argento massiccio tempestata da gemme in quella magnifica chiesa del Gesù a Roma, colla Cappella di S. Ignazio del padre Andrea Pozzo, che racchiude un S. Ignazio guardato con ammirazione da chi ha il senso plebeo della materia.

I bassorilievi sono più frequenti, ornamento sacro e profano: lavori a sbalzo notevoli nelle audacie degli scorci, nella ricchezza delle scene io li scorgo, in un edificante esempio, la predicazione di S. Giovanni Battista col fondo di paese, nella Casa reale di Torino e in molti luoghi.

L'oreficeria sacra non si lascia sopravanzare dalla profana nè per bellezza di opere nè per eccellenza di Maestri. A citar un fatto capitale il Bernino disegnò alcuni argenti ecclesiastici (2), e l'operosità degli argentieri all'epoca che studiamo, supera ogni segno. Perciò le Chiese e i Monasteri sono tanto ricolmi di croci, crocifissi, reliquiari, arche, ostensori, calici, paci, turiboli, palliotti, che la loro enumerazione spaventa. Ciò fu dimostrato dalle Esposizioni d'Arte sacra ricordate sovente in questo libro e potrei ricordare ora di più scrivendo su bellezze secentesche e settecentesche.

Si continuarono le croci argentee o lignee coperte da lastra di rame argentato e sbalzato colorite negli smalti e fiammeggianti nelle gemme; e si usarono i crocifissi di corallo montato su croce ornati da bronzi, smalti, argenti.

Gaspare Mola l'argentiere notissimo a Tavernerio (Como) ha un crocifisso argenteo col Padre Eterno ed altre figure delicatamente lavorato e firmato GASPA. MOLA FECIT 1592; una simile croce col crocifisso, buon sbalzo e cesello col Padre Eterno, la Madonna, S. Giovanni, la Maddalena, assieme barocco, possiede il Duomo di Carpi; una croce astile a sbalzo, argento veneziano settecentesco datato MDCCXLI figura onorevolmente nella Scuola di S. Rocco a Venezia; e la Chiesa di S. Pietro ad Alba Fucense nominata pel suo Tesoro va ancora ricordata in una bella croce processionale di fabbrica sulmonese su cui Cristo crocifisso e altre imagini emergono, lavorata a diritto e a rovescio, a rovescio signoreggiata dal Redentore coi quattro Evangelisti, opera stilisticamente ibrida le cui parti più vetuste indicano la fine del secolo XV.

Il Mola riappare più vittorioso in una urna-reliquiario nel Duomo di Como, opera barocca cospicua: destinata specialmente alle rogazioni, venne ordinata da Giovanni Àntonio Volpe e contiene il nome del pittore Carpano il quale disegnò con gusto le scene finamente cesellate dal Mola. Rettangolare in pianta, essa va coronata da duplice spiovente e le scene che si svolgono su ogni superficie sono animate e pittoresche. L'Assunzione della Vergine, lo Sposalizio, la Presentazione, la Visita di Maria a S. Elisabetta sono i soggetti trattati dal Mola, il quale firmò l'urna comasca G. M. a cui aggiunse le lettere, I. V. F. F, forse JOHANNES ANTONIVS VVLPIVS FECIT FIERI.

Lo stile è moderato, così nessuno si aspetti di irrider qui a contorsioni d'arte; siamo al 1586 secondo una data nell'Annunciazione ma lo stile dell'urna-reliquiario condurrebbe verso il '50.

In Toscana la sagrestia dei « belli arredi » a Pistoia, nel Duomo, sarà consultata vantaggiosamente da chi cerca reliquiarii ornati da ricci: e la Toscana secentesca rivive a Messina, in quel Duomo, ove Innocenzo Mangani si vide insigne in un superbo argento ultimato, pare, nel 1672. Mi riferisco alla celebre « Manta » aurea del Duomo, cesello e niello ragguardevole che si collocava sull'altar maggiore in quella chiesa, più che di mezzata dall'orrendo cataclisma del 1908, parte al Tesoro del Duomo di Messina che, fra le opere secentesche vantò l'arca di S. Placido notevole argento d'un Artale Patti poco conosciuto; (fior. nel 1613).

S'invigorisce il nostro soggetto nella Emilia, a Bologna.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, p.

(2) Fra gli schizzi di Lorenzo Bernini si trova un reliquiario molto elegante. Così il Fraschetti op. cit, p. 231 che vide questo schizzo a Roma dall'antiquario Fallani.

Un reliquiario roccoccò nel Museo di S. Petronio, va composto da ghirlanda di grossi fiori con elegante figurina in cima, e il piede si orna con un guerriero in attitudine ispirata estraneo artisticamente al resto dell'argento. Medesimamente si mostra qui un reliquiario argenteo, getto e sbalzo secentesco (1627), al qual tempo va il fantasioso reliquiario di S. Lucia nella Chiesa di S. Antonio, sempre a Bologna.

Quanti reliquiari non si eseguirono nel Secento e nel Settecento colla filigrana! La Raccolta Trivulzio a Milano ne possiede alcuni che possono citarsi a chi cerca modelli, per quanto non sia difficile di raccogliere reliquari filiformi nell'argento e nell'oro. Chè la fabbricazione deve essere stata estesa, oscurata dalla industria. Difatti i reliquiari filogranati si somigliano nei giràli e nella profusione floreale: essi scuoprono una tecnica facile ma raramente esprimono un'ardente effusione di bellezza.

Misi in evidenza l'urna del Corpus Domini nel Duomo di Genova alla quale consacrarono ingegno e tempo orefici milanesi e fiamminghi: finita nel 1573, ricevette successivamente alcune aggiunte da un tedesco Nicolosio Olestar nel 1584, buon cesellatore, e soprattutto da Luca Vigne che dal 1611 lavorò molto nell'urna, onde a costui si potrebbe concedere il vanto d'aver ultimato questo cimelio di bellezza e pompa ecclesiastica. Alla quale si riferisce un cimelio siculo perduto, l'indicato reliquiario di Vincenzo d'Angioja, statua-reliquiario che pigliò la via di Spagna; e si riferisce l'ostensorio nella maggior chiesa di Polizzi (Sicilia) che onora Nibilio Gaggini orefice e argentiere che il lettore conosce: svelto, architettonico sin troppo, a due piani d'arcate, quest'ostensorio s'inalza quasi due metri; sotto le arcate del primo piano contiene la Cena degli apostoli e sotto le arcate del secondo due angeli proclamano la gioia di Cristo che trionfa sulla composizione gagginiana firmata e datata (1586), opera principe del nostro Maestro.

Le opere di Nibilio Gaggini che unisconsi in Sicilia all'attività luminosa di Antonello Gaggini, lo scultore esimio, suscitano la conoscenza d'un Maestro che ha il nome soleggiato da un architetto locale; l'orefice messinese Pietro Juvarra (fior. nel 1672) padre forse a Francesco, anche lui orefice valente e all'architetto Filippo la cui luce si proietta sugli omonimi di lui congiunti. Al nostro Pietro Juvarra si assegna una riproduzione argentea della Cittadella di Messina e la qualifica di Cellini della Sicilia data al Nostro, ne attesta il valore e la nominanza. La Cittadella che avrebbe lavorato Pietro Juvarra, rappresenta un dono del vicerè Bonavides a Carlo II (circa 1685) di Spagna, e avrebbe giovato a diffondere, oltre la regione nativa, i meriti dell'argentiere siculo (1).

Bisogna vedere nei lavori piccoli questa arte barocca e roccoccò, negli ostensori, nei calici, in un ostensorio ricchissimo nella Chiesa arcipretale di Chiavenna del 1705, in uno agilissimo nella Parocchia di Torre S. Maria (Sondrio) dalle ingegnose linee settecentesche, un finissimo argento dorato, ovale con teste di cherubini nella Scuola di S. Rocco a Venezia meno antico (fine del sec. XVI) e in uno graziosissimo che per età sta fra quello e questo (secolo XVII) a Crevalcore (Bologna). Un angelo su un basamento intagliato solleva un circolo intorno al quale sorridono una striscia di cherubini circondata da folta fioritura di pampini e grappoli: alcune spiche, un po' grandi, si staccano a giorno da tanta freschezza di imagini.

Gioiello di gusto, un calice barocco, in S. Maria di Provenzano a Siena filigranato avvolto da rubini attira l'esteta e lo consola.

Difficile leggere il nome dell'orefice in questi pezzi; e dove, come in un calice nella Parrocchiale a Fontecchio rame e argento d'un orefice di Atri finora sconosciuto un Valerio Ranci lavorante nel 1596, vi si legga — la storia si illumina poichè raccoglie securi indizi di scuole e tendenze.

Molte chiese a Venezia posseggono calici pregevoli con analoghe sottocoppe: i Frari, la Salute, S. Maria Formosa, i SS. Gervasio e Protasio, S. Martino, S, Canciano, S. Pietro di Castello, S. Maria del Giglio; e nel Veneto, il Duomo di Padova, di Udine, la chiesa arcipretale di Altichiero, quella di Dolo al nostro soggetto si offrono altèri (2).

Nè le cure degli argentieri ai pastorali (importante uno barocco in S. Fedele a Milano), ai turiboli, alle paci, alle pilette da acquasanta vorranno mettersi da un lato. La fantasia barocca e roccoccò die' all'arte alcune opere squisite in questi oggetti del culto, sceneggiati con storie come un turibolo alla Badia di Arezzo unito alla sua navicella, settecentesco, contemporaneo ad uno singolarmente im-

(1) La Corte-Cailler *Spigolature storiche messinesi*, Messina 1904 p. 20.

(2) Urbani de Gheltof. *Mostra Eucaristica*, ecc., p. X e seg.

portante a S. Pietro di Bologna omaggio di Benedetto XIV.

Ed ecco la fantasia barocca allargata con generosità sur un celebre « ferculo » nel Duomo di Catania cominciato intorno al 1550 e compiuto verso il 1660 da Vincenzo e Antonino Archifeli, appartenenti ad una famiglia sicula di orafi molto rinomati, amplificato da Paolo Aversa nel secolo XVII, oggetto molto considerato.

Si allargò fervida e gentile la nostra arte a palliotti ed altari ove ne fosse stata richiesta. L'altare argenteo a Firenze, nella celebre Cappella della Madonna alla SS. Annunziata, ha il palliotto biancheggiante in scene figurative e in cherubini, il quale si assimila al palliotto argenteo nell'altare d'un altra celebre cappella in una città vicina, la Cappella della Cintola nel Duomo di Prato. Il lavorio argenteo di Firenze nella Cappella della Madonna sovraccarica di ricchezza tanto più dopo le amplificazioni secentesche, attesta i meriti di un Maestro fiorentino, Matteo Nigetti (fior. 1649) e dimostra la munificenza del granduca Ferdinando che nei bassorilievi davanti l'altare sta sommessamente pregando. Nè i meriti non sono tenui, crescono anzi agli occhi di chi pregia la moderazione nel Barocco piucchè non stima la vena in questo stile giammai esausta di libertà.

Dove inoltre la fantasia dei due secoli si condusse trionfando, fu in un cumulo di scatole, tabacchiere, astucci, pomi di mazza, agorai, bomboniere, fialette da profumi. Ivi l'argento e l'oro folleggiano cogli smalti bianchi screziati a colori, cogli smalti effigianti scene svariate e si arricchiscono di madreperle intarsiate coll'oro, di diaspri inquadrati con ciuffi argentei.

Il Secento e Settecento amico d'ogni minuteria, esultò alle scatole artistiche, agli astucci d'ogni forma, dimensioni, uso e materia, argento, oro, cristallo, madreperla, tartaruga, pietre dure, porcellana, avorio, corno, legno, rame, ferro, acciaio. Le scatole si lavorarono a cesello, si ornarono di niello musaici, miniature, si imperlarono, ingioiarono, lucidarono, smaltarono con scene di amori e cortesie, si decorarono con soggetti allegorici e mitologici, con paesi, alberi, fiori, scene sacre e ritratti di dame sontuose. Che prezzo certe volte! Il Loret nella *Muze historique*, 17 febbraio 1657, accenna una scatola che « Madame Royale » mandò ad Olimpia Mancini:

« Une boëte de portrait
Qui n'est ny d'or ni d'argent trait,
Mais bien de pièrres précieuzes,
Fort riches et fort curieuzes,
Et le tout du moins se montant
A six mil louis comptant ».

Seimila luigi sono molti, ma non sono i 200.000 scudi (*Mercure* del 1679) che sarebbe costata la scatola mandata dal re di Spagna « à Mademoiselle ». E che abbondanza! Madame de Pompadour possedeva ottant'otto scatolette d'oro, valutate 3000 lire dopo la sua morte. Ma la somma dev'essere inferiore al merito reale delle scatole: gli stimatori di eredità sono sempre avari.

Molte scatole argentee, rettangole, tonde, centinate, di vario uso, cesellate con ritratti, medaglioni, con scene di figure, azioni e gesta in ogni specie, cesellate ad ornati, fiori, conchiglie sul coperchio in medaglioni o inquadrature assimetriche che la linea organica mostrano e via via nascondono internandosi entro gruppi floreali, sono seducentissime (fig. 236). Fra le scatole secentesche e settecentesche quelle destinate ai confetti *(drageoirs)* sono le meglio integrate alla società frivola che studiamo. Ogni cavaliere alla moda possedeva una o più scatole ad offrire i dolci con bel gesto, alla dama che teneramente accettava l'offerta; il cavaliere ne teneva una o più d'una nelle tasche, e l'ambizione induceva i ricchi a possedere una Collezione di scatole da dolci a cambiarle spesso come si usava alternare la tabacchiera amica e la mazza col pomo cesellato.

Il soggetto delle scatole inesauribile a chi lo consideri dal lato della forma o del materiale o del contenuto ideale o decorativo; ne indurrebbe a piacevole ragionamento, perchè la varietà porta al capriccio qui e a idee inconsuete. Persino le scatolette miniate e movibili! Curiosa una all'Esposizione di Miniature e Ventagli a Milano nel 1908 (ultimi del secolo XVIII): la mezza figura d'un giovane ha un braccio messo in movimento da un piccolo congegno e il braccio alza e abbassa una maschera che scuopre e copre il viso.

Una vendita d'arte all'Hôtel Drouot nel 1906 conteneva molte scatole eleganti (1) che si possono associare alle tabacchiere argentee, auree, cesellate, lavorate, sbalzate, colorite, ingemmate, di cui abbondano le Raccolte artistiche (fig. 235. [2]). La

---

(1) L'*Art*, 1906, p. 219 e seg. con illustrazioni. Alla Mostra di Ornamento Femminile che Roma aperse nel 1908, nelle ricche sale del Palazzo Rospigliosi, si riunirono molte scatole e un cumulo di piccoli oggetti relativi all'epoca di cui scrivo.

(2) Questa tabacchiera appartenne alla Collezione di Annibale Conti di Milano la quale figurò ampiamente all'Esposizione storica d'Arte Industriale tenutasi a Milano nel 1874; non so ove si trovi.

sontuosità barocca e la grazia roccoccò sospinsero al vanto le tabacchiere ed i gioielli artistici a valori

Fig. 236. — *Milano*: Astuccio montato in oro e tabacchiera in diaspro di Sicilia e argento.

portentosi, specialmente in Francia culla di queste cose minute che trovarono fertili simpatie. Onde le tabacchiere costituirono il regalo per eccellenza, il regalo di moda specie nel XVIII secolo in cui spesso le tabacchiere si scambiavano fra amici e i dipendenti le offrivano al superiore, onde si ebbero le tabacchiere « diplomatiche », dette così dai raccoglitori appartenenti a uomini politici, regalo di ammiratori, cortigiani o favoriti (1).

Benchè, in genere, le tabacchiere siano metalliche, d'oro, d'argento, cesellate e smaltate (2), il Settecento ne vide in porcellana di Sassonia, in pasta tenera di Sèvres o Chantilly, in avorio, in madreperla, in cristallo di ròcca, montate in oro ingioiate e rameggiate in ornati e frastagliati in deliziose ondulazioni irremovibili nella lora vivacità. E fuvvi un tempo nel quale salirono 'erta del successo le tabacchiere allegoriche e parlanti il linguaggio del momento, messaggiere d'idee politiche e sociali, grazie alle loro figurazioni; nè dico quando esse furono degne di certi boudoirs ibertini, particolarmente sotto il reggente Filippo d'Orléans in cui un Klingstet empì con miniature scollacciate le tabacchiere. Le quali, allegoriche e parlanti, si riferiscono bensì alla fine dei Luigi e all'epoca della Rivoluzione francese.

E i piccoli porta nèi *(moüches)*? Ne conosco uno finissimamente smaltato, francese con una scena campestre e il motto nell'interno AMOVR VEINQVEVR.

Nelle minuterie mettiamo i pomi di mazza (veda un disegno nelle pagine seguenti) altro ramo fiorito di bellezze, coltivato da argentieri abili in questi tenui ornamenti, nelle mazze indispensabili agli uomini a muoversi con vanità e con garbo. L'uso se ne propagò alle donne le quali portarono la mazza quando la moda divulgò i tacchi alti che compromettevano l'equilibrio della persona. Perciò l'oggetto di galanteria divenne oggetto di comodità; e, tanto meglio, qui l'arte si chiamò ad abbellire, quella stessa arte che coloriva le scatole e le tabacchiere amiche del metallo, dell'avorio, della porcellana, delle pietre dure (tav. CXI *e*).

Bisogna imaginare il gusto di certi astucci, magari semplici agorai (tav. CXI *e*) imperlati con amorini o fronde imprecisabili e, più ancora, bisogna ammirarlo su gli astucci che l'arte carezzò con speciale trasporto (3), astucci da forbice in argento

---

(1) Nella *Gazzetta di Venezia* del Gozzi si leggono gli annunzi di tabacchiere in vendita Cfr. la *G.* del 9 febbraio 1760 e 13 marzo stesso anno.

(2) Follie! Una tabacchiera in oro smaltato, epoca Luigi XVI, firma e data Halnelin 1758, si vendette a Londra presso Christie 160.000 lire! Apparteneva alla raccolta Hawkins.

(3) Quest'astuccio, tav. CXI *d*, di argento sbalzato onora l'arte tedesca del secolo XVII. Stupendo il fodero cesellato.

dorato e da posate, bomboniere metalliche sorridenti in molteplici forme, astucci da profumi che la galanteria ispirò, fialette odorose unite alla catena dell' orologio, ciondoli colla chiavetta e il sigillo (tav. CXI *b, c*).

Oblunghi, argentei, entro a volùte intrecciate da foglie, gli astucci barocchi o roccoccò contengono dei soggetti, i quali vanno dall' idillio a un castello in ruina; e il contorno argenteo dorato serve a racchiuderne la ricchezza in una lastra di diaspro, malachite, madreperla, tartaruga, fondo all'astuccio; e l'argento spesso biancheggia nel suo candore o si riscalda nell'oro come sulle scatole, sulle tabacchiere, sui pomi di mazza.

Bisogna vedere la genialità di certi sigilli col manico cesellato, ideato a motivi curvi, retti con cifre intrecciate unite alla parte inferiore del sigillo, tonda, ovale, smerlata, dorata, incisa, floreata; bisogna vedere le chiavette da orologio, minuti oggetti su cui sovente l'arte si ferma con insistenza che va oltre ogni limite; bisogna vedere le catene, perfino i salvadanai argentei miniati più che cesellati nel metallo, e colle catene bisogna vedere gli orologi cesellati, incisi, dorati, ingemmati (1).

Gli orologi da tasca, in forma di globo schiacciato (savonettes) occuparono i più forbiti cesellatori, niellatori, incisori di metalli, miniatori, smaltatori, gioiellieri settecenteschi; e spesso gli smaltatori abbellirono gli orologi con medaglioni e figure e paesi: il dietro della mostra poteva assurgere così al pregio d'un capolavoro mercè la facile vena e la sapienza dei nostri artisti pronti a smaltare, cesellare, sbalzare, miniare, filogranare, illegiadrire di gemme, vetri, diamanti e pietre preziose, l'opera delle loro cure. Costoro in un intreccio di fiori, nel motivo di un tema lineare, nella vivezza di una pittura, nel contrasto degli smalti, raffinavano le casse in oro, argento, rame, come se le casse valessero senza bisogno del meccanismo, che misura il tempo; onde il complemento dell'oggetto qui può toccare maggior interesse della sostanza quando il meccanismo non esce anch'esso in capricci di sonerie, in musiche, in ripetizioni d'ore, facendo stupire. Perocchè il Sei e Settecento è l' età degli orologi miracolosi: valga l'orologio destinato a Luigi XIV su cui tratta una lettera di Enrico de Justel a Roberto Southwell datata 11 dicembre 1684. « L' orologio ogni ora suona un pezzo d'opera dei concerti di Madamigelle Guise, e nel 1770 Rasonnet di Nancy fabbricò un orologio che suonava i duetti »! Questi orologi, più spesso di rame inciso, dorato, smaltato, d'argento o d'oro parimente inciso, dorato, smaltato, ingemmato, difficilmente non erano muniti da soneria e non erano « a ripetizione ». Il Museo di Cluny ne possiede alcuni molto bizzarri come quello, epoca Luigi XVI, « avec sonneries à figures », in cui un giovinotto e una ragazza, oro su smalto azzurro, muovono i martelli che battono i campanelli della soneria il tutto in 5 cent. di diametro. Un altro a ripetizione, stessa epoca, contiene Apollo coll'Abbondanza, in rilievo, che batte le ore sulle campane collocate sopra il quadrante. E se io pigliassi ad esaminare la Raccolta d'orologi posseduta a Milano da Amerigo Ponti, potrei indicare varie delizie e singolarità (1): orologi piccolissimi in sfere, anelli, lire, cestini. In questo genere bizzarrissimo, al Museo di Cluny, un orologio secentesco, ha la cassa dell'orologio di tre centimetri formata da un teschio umano.

I soggetti miniati sugli orologi sono attinti alla mitologia o all'amore, e le scene pastorali intervengono su queste casse dove le scene sacre si alternano con poca frequenza alle profane. Perciò i Magi, lo Sposalizio, la Sacra Famiglia, la testa d'un santo vi compaiono come vi apportano leggiadrìa i fiori smaltati o ingemmati.

Che graziosi orologi nel Museo Filangieri! Cassa d'oro con cesellature e smalti marginali, smaltati in-

---

la Temperanza in alto, Giuditta colla testa di Oloferne in basso e cherubini, con angeli e mascheroni fra volute e festoni. La composizione equilibrata è molto lodevole: nè i pezzi che contiene l'astuccio, tre, col manico d'argento fuso e cesellato, eguali nel motivo di mezze figurine, quasi piccole cariatidi accuratamente eseguite, si trascurano da chi ama le finezze. L' astuccio lungo 0.225, non so dove sia andato a finire: speriamo che dalla Collezione Spitzer alla quale appartenne, esso abbia trasmigrato in luogo adatto ad essere compreso e gustato.

(1) Wood, *Curiosities of clocks*. Bertolotti, *Le Arti Minori*, p. 76. Veda Britten, *Old clocks and Watches and theirs Makers*, Londra, 1904. Dello stesso, *Old English Bracket clocks* in *The Magazine of Fine Arts*, 1906, p. 424 e seg, con molte illustrazioni. La *Vita d'Arte* (1908, p. 123-24) pubblicò vari orologi secenteschi stati esposti alla Mostra d'Ornamento Femminiletenutasi a Roma nel 1908.

(1) Superba Raccolta di orologi, forse la più numerosa posseduta da un privato quella di Amerigo Ponti. Questi ne espose un saggio, non molto copioso ma scelto, all'Esposizione di Ventagli e Miniature tenutasi a Milano nella Permanente, durante la primavera del 1908: (la Raccolta P. si estende alle tabacchiere, asse scatole, agli astucci.). Molti che non ignoravano di qual gusto l'epoca barocca e roccoccò seppe circondare gli orologi da tasca smaltandoli, figurandoli, arricchendoli con perle e gemme e vetri d'ogni sorta, da questo saggio restarono sorpresi. Notevole la preminenza dei fondi azzurri (smalto azzurro) sulle casse con ricco concorso di ritratti e figurine miniate. E curiose le forme di orologi in isfere, in anelli, in lire, in cestini, in mandolini, in canestri di frutta: una vera raffinatezza. Lo stesso Ponti possiede un ciclo di scatole e tabacchiere miniate, colorite, dorate in ornati, le quali dànno una esatta idea della varietà, fantasia e genialita dei Maestri secenteschi e settecenteschi.

ternamente ed esternamente con scene di amore e cortesie evocanti Luigi XIV o XV o XVI, origine francese e forma francese nel meccanismo come un orologio settecentesco firmato chiaramente « *Romilly Paris* ».

Fu presentato da Gennaro Viscontini di Milano all'Esposizione storica d'arte industriale nel 1874 l'orologio che esemplifica qui meravigliosamente le mie parole, e ne ignoro la fabbrica (tav. CXI *a*). Veneziano? Niente da meravigliarsi. Nè il movimento tormentoso delle curve, tedescheggiante, oscura la supposizione: la Città dei Dogi godette buon nome lavorando gli orologi da tasca.

Il 20 novembre 1593 l'ambasciatore mantovano di Venezia rispondeva a un invito ricevuto dalla Corte dei Gonzaga che gli orologiai di Venezia lavoravano orologi piccoli e non volevano guastarsi le mani nei grandi, onde nessuno di essi, benchè invitato, voleva condursi a Mantova.

Spesso gli orologi si vendevano accompagnati a catene cesellate, niellate, smaltate, incise, miniate in un ordine d'armonie equivalenti a quelle degli orologi con cui si formano in unità. Tali catene « châtelaines » tripartite contenevano tre occhiòli, uno nel mezzo per l'orologio, gli altri per la chiavetta e il sigillo.

L'argento diè forma nel XVIII secolo a bussole dorate, incise, piccole bussole tascabili colla scatola cesellata; similmente compose gli astrolabi strumenti portatili usati dagli antichi astronomi, di metallo, argento, bronzo, rame o avorio, di cui si raccolsero esempi nei Musei; quello di Cluny fra gli altri. E rinuncio a dire sugli orologi siderali, con bussola e gnomone in argento o altro metallo con gravi figure dorate, fiori incisi, che al pregio della bellezza uniscono la rarità.

L'oro, l'argento, il rame (si adoperò talora il rame coll'oro e l'argento) si unirono allo smalto in tutti i gioielli; e una catenella Luigi XV, smalto bianco che sembra esultare all'eleganza, appartiene agli smalti bianchi incrostati, dipinti a fiori graditi all'epoca di Luigi XV onde la catenella reca la cifra intrecciata e il sigillo.

Le catene si portavano alla cintura, ma si usarono le catene d'oro cadenti sul petto cantate dal poeta secentista:

Il falloit des carquans, chaisnes et bracelets
Et aimoit mieux payer tous les ans une rente
Que n'avoir pas au col une chaisne pendante

Gli uomini non le portavano più.

Decorativamente corre una relazione fra le pendole e i vasi in ciò che questi sono ornamenti da tavolini, consolle come i candelabri; essi concorrono all'uniformità di teorie decorative contro lo spirito libero del barocco: la pendola nel mezzo i vasi o i candelabri dalle parti. Ma si crearono anche i grandi vasi destinati a primeggiare nelle sale o nei boudoirs e l'argento, sostituendo il bronzo, li guarnì abbellendo la porcellana monocroma o policroma.

Certe conchiglie, vasi argentei secenteschi e settecenteschi, evocano il Rinascimento nell'assieme di figure che ne formano il fusto, ritte sopra una base la quale si allarga, fregiata da grottesche e mascheroncini; ed un vaso, conchiglia con fregi e guarnizioni d'argento dorato, settecentesco nella Raccolta Trivulzio a Milano primeggiato da un putto con tridente cavalcante un delfino, fa parte al ciclo di tali vasi: sulla base striscia una piccola tartaruga.

Larga messe di fatti raccogliamo nell'argenteria da tavola, la quale poteva adunare, come le pendole, la vivacità dell'ornatista e la saggezza dello statuario.

I Genovesi specialmente che amarono i conviti sfarzosi, e suscitarono leggi regolatrici e proibitive (1), confortano di molti dati la pompa sugli argenti da tavola.

Si assegna a Lazzaro Tavarone (1556 † 1641), pittor genovese, il disegno d'un gran vassoio col diametro di 0.75 a Genova, argento con ceselli sopra la battaglia d'Azio, Cleopatra e Marc'Aurelio il quale, appartenuto alla famiglia Longhi-Giustiniani ora è della signora Giovanna Musso Piontelli nei Piontelli. Le scene storiche si accompagnano, nel piatto del Tavarone, a putti e fiori in quantità, giocondo tributo di grazia alle composizioni dell'argento genovese, pezzo cospicuo nell'epoca barocca. E si ha notizia di Giambattista Genova, che in Piemonte, cesellatore di Corte, eseguiva nel 1767 i gruppi d'un grande vassoio costosissimo (4000 l.), Autore nella corte piemontese di altre opere simili elencate nei conti della regia tesoreria.

Genova vanta molta argenteria da tavola: una zuppiera col relativo vassoio presso la marchesa Maria Negrotto Passalacqua, la quale possiede una bella lattiera argentea col becco sollevato da una

(1) Cervetto, *Il Natale, il Capo d'Anno, l'Epifania nell'Arte e nella Storia genovese*, Genova, 1903, p. 35. Su questo soggetto il C. raccolse molte notizie.

testa di tritone e altri argenti barocchi, vorrà indicarsi all'amatore di argenterie il quale, sfogliando queste pagine, troverà qualche sodisfazione. A parte il leggiadro centro da tavola già nella Collezione Trotti (la C. fu venduta anni sono [Tav. CXII]) attinsi vari modelli al famoso Libro di oggetti d'oreficeria composto da Pietro Germain, II, gli *Eléments d'Orfévrerie* (Parigi, 1748) appartenente alla celebre famiglia di argentieri francesi settecenteschi di cotal nome (Tav. CXIII e CXIV *b* [1]) Non limitai il mio ricolto al trattatista, ma lo estesi a Tommaso Germain I (n. 1613...) il più forte argentiere della famiglia, a Francesco-Tommaso Germain figlio di Tommaso (n. 1726 [tav. CXIV *c*]) e a Pietro Germain (n. 1716 tav. CXIV *a*]).

Trattando il Roccoccò non c'è da pentirsi sopra l'ausilio della Francia, fonte vivida d'arte settecentesca.

Nei miei disegni la saliera di Francesco-Tommaso Germain rappresenta una piccola nave: la bizzarria sembra affratellarsi colla famosa saliera del Cellini primeggiata da Nettuno e solcata da cavalli marini; e sono innumeri le saliere argentee barocche e roccoccò svolgenti idee bizzarre, sì come ciò avviene d'altri piccoli soggetti: candelabri, candelieri, salsiere, zuccheriere, calamai i più graziosi dei quali appartengono al Settecento. Una saliera con cristalli azzurri Luigi XVI, a festoncini, col manico di due ghirlande intrecciate, riunisce la meditazione alla grazia (fig. 237). Ed io vorrei mostrar una zuccheriera secentesca, in foggia di struzzo, cristallo di monte inciso, montata in oro, un piccolo capolavoro. Già questi argenti si formarono col concorso di cristalli e pietre; ed una coppa in agata montata in filograna d'oro con rubini, secentesca, nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, tocca le vette della magnificenza sostenuta dalla bellezza.

Similmente le posate vanno alla ricchezza, le posate che ricevettero le cure dell'arte ad attestare la magnificenza nelle cose piccole e assimilano l'argento, l'oro, le pietre di valore. Così niuno saprebbe contare i cucchiai, le forchette, i coltelli col manico di madreperla appartenenti al regno della bellezza: e l'avorio sostituì le pietre in vari casi; chè il materiale, qui corse, sbrigliato. L'arte non rischiarò sempre le forme di questi oggetti. Vidi, nel Museo Civico a Venezia, una forchetta secentesca, ageminata nell'oro artisticamente mediocre; e si giudichino i miei saggi scelti senza cura al loro luogo d'origine (fig. 238). Perciò offro un cucchiaio fiammingo, settecentesco, argento cesellato col manico d'avorio con un drago e un serpente intrecciati in cima, e offro le due forchette *b* e *c*. La seconda francese o italiana coeva al cucchiaio con manico eburneo, ricevette una chimera non bene integrata al manico saldo nelle sue sfaccettature. L'idea della figura estrema, a tutto tondo, accese la fantasia di molti Autori; e sono frequenti i coltelli, i cucchiai, le forchette sul cui manico si inalzano piccole sculture, chimere, busti, puttini. Talora le piccole sculture divengono grandi, e in questo stesso capitolo il lettore ne raccoglie la prova (1).

Ecco come la varietà s'instaura in questi soggetti che non hanno poco significato sui costumi d'un'epoca. I quali, estesi alle altre manifestazioni dell'arte, si esaltano nella società pomposa e frivola che osserviamo.

Fig. 237. Saliera d'argento.

Non parlai di candelieri e candelabri; sennonchè quanto alla plastica ciò che va al bronzo va all'argento. Si pensi al consumo di energia in questo ramo decorativo. Chiese e Palazzi sollecitarono agli argentieri, candelieri e candelabri; ed essi riepilogano un tesoro di pensieri e scuoprono il nome di Maestri: Iacopo di Rocco Giorgi poco avanti il 1595 cesellava tre candelieri argentei al Duomo di Pisa; il nominato Giambattista Boucheron piemontese nel

(1) *Manuale d'Arte Decorativa,* II ediz., p. 118. Sui Germain, v., Bapst, *Les Germain*, Parigi 1887 illust.

(1) Cfr. il paragrafo dei ferri: ivi sur un coltello italiano sta una statuetta d'Orfeo.

1772 eseguiva due superbi candelabri alla Cappella della Sindone a Torino; due graziosi candelieri con piedi d'argento a filograna secenteschi possiede Giuseppe Oneto a Genova; Pietro Crescenzo orefice locale nel 1670 si occupava di candelabri argentei per S. Caterina a Formello. Nè accenno il patrimonio argenteo di Roma e Venezia. Nel 1601 a Venezia

Fig. 238. — *Parigi*: *a*, Cucchiaio d'argento cesellato col manico di avorio; *b*, Forchetta d'argento cesellato con manico d'avorio; *c*, Forchetta d'argente dorato, già nella Collezione Spitzer.

un orefice Breganze era incaricato di candelieri dalla Corte di Mantova. E quanti oggetti si fabbricarono! — Dai portabracieri lignei con lastra argentea, si ascende ad imposte opulenti come quelle a tre archi sull'altare delle reliquie in S. Antonio a Padova ornamenti argentei bianchi su fondo d'oro, e ci si allarga al corredo personale in cintole cesellate, smaltate, ingemmate, filogranate in fermagli traforati e simili. L'occhio ora non trova pace sedotto da ceselli, lustri, gemme smaltate, strass, vetri legati nell'argento sulle fibbie, ornamento di cintole, scarpe e calzoni. Nè basta: chè le bottoniere degli ampi panciotti e dei soprabiti barocchi e roccoccò vollero la loro parte di ceselli, lustri, gemme, smalti; e qual posto occuparono i bottoni d'arte nel costume femminile e maschile della società che il Bernini ed il Goldoni illumina, pochi ignorano. I fatti e i documenti, comunque, lo attestano: le Corti e i ricchi si rivolgevano agli argentieri ordinando de' bottoni come si trattasse di servizi da tavola o di oggetti da toelette. Un Eliseo Magoria orefice milanese (fior. nel 1605) doveva preparare alla Corte di Mantova dei bottoni cesellati; e nel marzo 1608 un Gio. Giacomo Corte annunciava alla stessa Corte, la consegna di cinquanta bottoni d'oro intagliati, smaltati e imperlati (1).

Trascuriamo le grandi rilegature di messali, scene argentee cesellate ornate da temi angolari e centrali, e le piccole rilegature metalliche le quali vorranno unificarsi alle rilegature di cui tratto nel paragrafo dei cuoi; solo eccettueremo la rilegatura Grimani benchè entri timidamente nel Barocco: il suo Maestro Alessandro Vittoria appartiene alla transizione.

Il famoso Breviario Grimani (se ne sta pubblicando il facsimile [2]) offerto che fu al doge Pasquale Cicogna, si coperse con una artistica rilegatura, Autore il Vittoria. Il recto e il verso si corrispondono nell'assieme e nei particolari in un amplesso che non può avere alte risonanze nel nostro stile.

Una fascia con giràli si svolge sul perimetro dei piatti fermandosi alle quattro metà dei lati in un tondo che toglie la uniformità alla inquadratura, su ciascun campo della quale brilla un ritratto. La rilegatura d'argento dorato rosseggia sul velluto; e i ritrattàti il cardinale Domenico Grimani e il doge Antonio suo padre sono parlanti; su ogni piatto un'iscrizione latina commenta. Il Vittoria in questi argenti ideati con delicatezza, cesellati con abilità, seduce colla sua castigatezza, non sorprende benchè si collochi in questo luogo, e eclissa le sue tendenze

(1) Bertolotti, *Le Arti Minori*, p. 87.

(2) Soranzo, *Un coup d'oeil au Bréviaire du cardinal Grimani*, Venezia. 1881. La rilegatura del Breviario Grimani vedesi riprodotta molto in grande nel Molinier, *Venise et ses Arts décoratifs*, ecc. p. 116 e 117. L'editore olandese Slithoff ebbe l'iniziativa di riprodurre a colori il Breviario Grimani, tesoro nella Biblioteca Marciana, il quale

lo spirito del tempo suo, per volgersi alla classicità dall'impeto del barocco vinta e dispersa. I classici giràli rameggiano sulle fascie estreme io dissi de' due « piatti », nella rilegatura del Cardinal Grimani; ed essi, cornice ai predetti medaglioni, cinquecenteggiano ineffabilmente. Colle rilegature trascuriamo il resto, le incrostazioni argentee ed auree dei ventagli (1), a quest'epoca in cui il ventaglio assurse al suo apogèo, servendo l'ambizione e la vivacità delle dame col nèo sulla guancia. Di questo a parte.

Gioielleria e Glittica.

Epoca di lustri, luccichii, iridescenze in diamanti, brillanti, strass, vetri sopraffatti dal biancore della perla e del diamante l'uso del quale, diffusissimo nella società ricca, addusse le classi medie alla moda dei « cailloux d'Alençon » e di certe piccole pietre bianche dette « jargons » precorritrici dello strass; epoca dunque di gemme piucchè di ceselli. E l'argento e l'oro si sottomisero.

I diamanti si tagliano a rosa, preferibilmente, con supremo effetto; perocchè questo taglio giova al moltiplicarsi delle luci e al conseguente brio delle pietre, il taglio a tavola o in piano è spento rispetto a quello fiammeggiante a faccette o a rosa. L'antichità, sino al XIV secolo, conobbe soltanto le pietre a goccia di cera liscia dette dai Francesi *à cabochon*, il XV e il XVI secolo conobbero il taglio a tavola, e l'epoche successive si istruirono ed istruirono nel resto (fig. 239 (2)).

La gioielleria, ricolma in diamanti, biancheggiante in vetri chiari e in perle, montata in argento, a malgrado tale preferenza non si chiuse alla policromia e ammise i vetri rossi o azzurri, verdi o gialli da accender le fantasie ogni qualvolta il pensiero sognò armonie più rumorose. Il poeta conferma, pertanto, il trionfo del diamante, pazzia all'epoca di Luigi XIV.

Demoiselles, hautes duchesses
Dames, marquises et comtesses,
Femmes d'honneur, femmes d'amour

Secondo la *Muze Historique* de Loret (3 gennaio 1654) le donne gareggiavano nel portare diamanti; ed il Robinet, continuatore del Loret, esulta alle dame « de diamants eclairées ». Così un gioiello Luigi XIV vuol essere una ascensione vertiginosa al regno delle gemme, ed un gioiello Luigi XV lo stesso. Alla vivacità del luccicchio si sostituirono tuttavia le opache blandizie delle perle su ogni punto dell'acconciatura femminile, dal cappello alle maniche all'ornamento dei polsi. I ritratti lo attestano: Madame de Pompadour nel seducente ritratto di Francesco Boucher, Collezione Alfonso de Rothschild a Parigi, va ornata con un giro di perle in fondo il corpo, e un duplice filo di perle forma un braccialetto, pallido ornamento al niveo polso. E nel ritratto di Madame Dubarry, firmato e datato 1769 dipinto dal F. H. Drouais, « la contessa » veste un corpo ornato da una fila di perle all'attaccatura delle maniche, e tale ornamento si ripete in un secondo ritratto dello stesso pittore.

Fig. 239. — Tagli di pietre. — a goccia di cera liscia (*cabochon*); a tavola semplice; a tavola grossa; a faccette od a rosa

Insomma diamanti e perle si intrecciano in questi tempi a turbare donne e uomini. Ancora: Madame de Pompadour possedette molte « parures » in diamanti per una cifra strepitosa; nè le dame della « haute » intendevano star molto disotto alla astutissima regina; e il gioiello invase talmente l'epoca che si studia che gli uomini parteciparono a tale amore sfrenato. Essi portavano ai diti larghi anelli chiamati « firmamenti », bottoni con perle e gemme alle vesti, e mettevano fibbie luccicanti alle scarpe, e tenevano scatole e astucci d'oro in ogni tasca. Verso la metà del XVII secolo si usò

---

contiene più di milleseicento pagine ornate con fascie miniate da oltre cento figurazioni, la maggior parte su piena pagina. Tale riproduzione fu limitata a un numero esiguo di esemplari, ciascuno del valore di 2000 lire. Il facsimile del Breviario che offre riprodotto tutto l'enorme codice in circa trecento tavole in tricromia e millequattrocento tavole eliotipiche, fu suddiviso in dodici dispense, cioè in dodici grossi cartolari in foglio che riempiono uno scaffale. Ai primi del 1908 se ne pubblicava la undecima dispensa e nel corso di questo anno se ne prometteva la dodicesima ed ultima. Il d.r Giulio Coggiola commenta storicamente il codice ritessendone la storia.

(1) Sui ventagli v. il paragrafo: *Avorio, Osso*, ecc.

(2) L'intaglio sul diamante lungi da essere una scoperta moderna, come si ritenne da molti, va in giù nei secoli sino alla fine del XV secolo. Fu detto nel capitolo del Rinascimento. V. d'Adda, *La Gravure sur Diamant* in *Gazette des B. A.* 1867, p. 291 e seg. V. Pouget fils, *Pierres précieuses*, Parigi, 1792. E Doumert, *Nos parures. Le Jais et les Perles fausses*, Parigi, 1891. Rambosson, *Les Pierres précieuses et les principaux ornements*

associare gli argenti e gli ori di varie tinte traendo dal connubio effetti d'arte ad evocare le iridescenze delle gemme. Viceversa le armonie, quasi placide, invogliarono ad incassare i diamanti nell'argento, le pietre colorate nell'oro; chè la placidità monocroma vinse la vibrazione policroma e il fenomeno è bizzarro. Da una Raccolta di gioielli barocchi e roccoccò si trae l'impressione d'un biancheggìo sfavillante di luci. Guardi il Museo Correr a Venezia o quello Civico a Padova.

I fiori entrarono spesso, elemento di bellezza, nei gioielli; e i diamanti, i brillanti, le pietre colorite contribuirono ad effetti vistosi nei nodi da maniche, nei fiocchi da collo molto ricercàti; quindi si composero facilmente i fiori il cui uso vieppiù sospinse ai veri mazzi floreali in gemme talora grandissime e costosissime. Ciò avvenne alla fine del XVII secolo e durante la prima metà del secolo successivo. Verso la fine del XVIII secolo la variopinta riunione delle gemme si abbandonava (1); quest'abbandono non giovò ai gioielli floreati. Un'altra moda, le piume sfumanti le « aigrettes » volanti, leggiere, empirono il mondo elegante, primeggiato dalla Pompadour e dalla Dubarry; ed i motivi a giràli sedussero come lo sfarzo che apparecchiava la Rivoluzione (2).

Nel 1664 ad una festa data a Mademoiselle de La Vallière il re e la regina di Borbone apparvero coperti di brillanti coi loro cavalli; e celebrandosi le nozze del principe Conti con Mademoiselle de Blois, si ripetè simile pazzia.

L'Italia non diversa dalla Francia, vide Casa Medici assorbita, per così dire, nella mania delle pietre; e qui entrano i cammei e le gemme incise delle quali un Giovanni Costanzo fiorito a Roma (principio del XVIII secolo) e il suo figliuolo Carlo, furono rappresentanti cospicui (3). Così a Firenze Cosimo II (1590 † 1621) lasciò un capitale impressionante in pietre, come attesta una Memoria esistente nella Cronica Settimanni. Tra esse figurava un rubino acquistato da Cosimo I nel 1518 per scudi 15.500; più di ogni altro oggetto attirava, però, il famoso diamante venduto a Ferdinando I dai PP. Gesuiti di Roma nel 1601: 35.500 scudi!

(1) Duflos, *Dessins de joaillerie.*

(2) D'Adda, *La Gravure sur Diamant* in *Gazette des Beaux Arts.* 1867 Cit.

(3) L'Inventario che più volte citai contiene i seguenti titoli utili a riferirsi anche perchè dànno idee di forme e ricchezze: « un grand « collier avec sa chute, petit nœud et bandeloque en bas, le tout com- « posé d'environ cinq cent quarante sept brillants, tant gros que « moyens et menus, formant vingt-six pièces enfilées, estimées en « tout cinquante-six mille cent livres. Une paire de boucles d'o- « reilles et pandeloques à jour, avec fleurons soudés aux pandelo- « ques, composées d'environ soixante-seize brillants tant gros que « moyens et menus, estimés vingt-mille sept cent livres Sept bou- « tons de compère dont les gros diamants des milieux se rapportent, « composés en tout d'environ cent treize brillants, compris les dia- « mants dans les entre-deux estimés, ensemble, vingt mille sept cent « livres. Un ruban de tête composé de dix-sept bouillons avec dix- « sept châtons formant les entre-deux des dix-sept bouillons, et « deux fontanges assortissantes, le tout composé d'environ huit cent « vingt brillants de différentes grandeurs, le tout estimé dix-sept mille « huit cent livres. Deux cercles de bracelets en gros diamants composés « chacun de quatorze diamants, faisans pour le deux vingt-huit dia- « mans, estimés ensemble sept mille six cent livres. Deux cadenas de « bracelets composés d'environ soixante quatorze brillants pour les « deux, estimés ensemble sept cent livres. Deux cercles de bracelets « où ètaient deux pierres gravées par Guay, composés les deux de « quarante-neuf brillants, estimés ensembles deux mille six cent livres ».

E le pietre grezze o lavorate, allora si regalavano come attesta Cammillo Riccio (fior. nel 1599) il quale mandava in dono alla Corte di Mantova un pezzo di lapislazzuli pesante 965 grammi, a giudizio dei gioiellieri, il più voluminoso pezzo sin allora veduto (1). Fuor d'Italia si usava lo stesso; e fiorirvano glittici valentissimi come Giacomo Guay (1715 † 87) il quale trasecolò i suoi contemporanei (2). Però i cammei conquistarono più la società del primo Impero: i cammei non brillano e ora si voleva rumoreggiare colle sfacettature dall'intenso riverbero luminoso.

Gli orecchi, corredati di buccole col pendente a pera, irradiavano luci abbaglianti (guardiamo l'esempio di Maria Antonietta [fig. 240 *a*]); e non escludendo che i gioielli cadessero nel macchinoso, si osserva l'opposto guardando la buccola seguente agile e ariosa, (fig. 240 *b*) che non esprime bensì l'eccesso del luccicore come l'anello poldiano (fig. 240 *c*) culminante in un zaffiro portentoso dentro un ovale di diamanti: un firmamento!

Le buccole barocche e roccoccò sono a pendaglio, spesso, e il motivo a pera talora schiacciato primeggia quasi preoccupa il gioielliere; per solito il motivo consta di due parti, il superiore più piccolo dell'inferiore e questo nella forma che dissi, assai lungo, non ha rigidezza o fissità; e poichè le pietre occupano in questo gioiello un posto largo, il dondolìo delle buccole giova al fiammeggìo dei diamanti.

La buccola della regina Maria Antonietta (seconda metà del XVIII secolo) a parte la sua ricchezza, chiarisce la forma indicata dalle mie parole, le quali si afforzano nei quadri, nelle incisioni, nelle miniature e negli smalti.

(1) Bertolotti, *Le Arti Minori,* ecc., p. 62.

(2) In *Gazette des Beaux Arts. L'Exposition du XVIII siècle à la Bibliothèque Nationale,* luglio 1906 e seg.

L'altro modello composto di perle (fig. 241 *b*) non smentisce il tipo generale delle buccole a pendaglio, antitesi delle buccole a bottone, colla forma stellare, girandole di perle che diedero il frullìo a molte testoline: « Il faut aussi une paire de pendants d'oreilles « de perles » scrive il Baudrillart sur una cassetta di gioie destinate a Madame de Montespan (1).

Sui braccialetti non frequenti il medesimo lusso di perle e diamanti senza escludere che l'oro creasse dei braccialetti, associati agli smalti, alle miniature, alle filigrane di cui conosco qualche saggio settecentesco presso la signora Carolina Savignone Spinola a Genova. E sugli anelli, vedemmo gran sfolgorìo di gemme. Dame e cavalieri quasi attribuirono a dovere l'andar vistosamente inanellati e splendere come lame metalliche al sole.

Due braccialetti d'oro con smalto, perle, rubini e granate, uno con filigrane, ambedue secenteschi, espone il Museo Poldi Pozzoli a Milano, agli osservatori delicati.

A Venezia l'antiquario Giuseppe Morchio raccolse dei gioielli e possedè questo anello « a drageoir » (fig. 242 *a*), da aprire e chiudere, il cui castone a scatoletta contiene dolci, *dragées*, che i galanti nel mondo barocco e roccoccò offrivano alle dame e si offrivan fra loro.

L'uso degli anelli *à drageoir* parrebbe una effeminatezza del Settecento, invece il Medioevo non ignorò questi anelli tipici, i quali si prestano a idee d'arte e a sottilità plastiche meravigliose. Il mio esemplare settecentesco può collocarsi nelle piccole squisitezze del suo tempo.

L'epoca che si studia non può superarsi nell'uso degli anelli: le dame non ne avevano mai sufficentemente coperti i diti, e, fiammeggianti in luci variopinte, esse istigarono gli ingegni a creazione. A parte la tecnica, avviata al miracolo, l'arte si volle alta. E gli anelli vinsero « il sesso forte » come avevano infiammato « il sesso debole », perciò gli uomini ambiziosi si mostravano in pubblico ed in privato ornati coi « firmamenti », gli anelli a noi noti ricchi di luci come di falene luminose un ferro infuocato sotto il martello. Ma la ricchezza non fu non potè essere tutta nella materia. Gli anelli dovettero o poterono contenere una espressione spirituale di amore e sensibilità; la qualcosa non suona nuova a' nostri sensi, perocchè gli anelli parlanti non esclusi dal mondo che ora c'interessa, poterono guardare l'arte classica, l'arte paleocristiana e più giù ogni tempo. Chè gli anelli simbolici o parlanti associarono ricchezza e pensiero molto avanti del Sei o Settecento e in questi due secoli spesso furono messaggieri di amicizia, amore, unione.

(1) *Historie du Luxe*, p. 126.

Un cuore, pietra preziosa sostenuto da due mani nel Museo di Kensington, è un anello nuziale parlante; e il Fontenay pubblica un anello sentimentale colle lettere L. A. C. D. specie di logogrifo da interpretarsi così: *Elle à cédé.* Ella ha ceduto (1). Nè sono rari gli anelli composti con varie pietre smeraldi, lapislazzuli, diamanti, topazzi, rubini, ametiste, zaffiri, turchesi, diaspri che formano nomi o espressioni affettuose. Esempio:

A	metista	S	smeraldo	M	malachite
M	malachite	A	ametista	A	ametista
O	opale	L	lapislazzuli	R	rubino
R	rubino	V	venturina	I	drofane
E	ematite	E	euclase	A	ametista

Le pietre brillano negli anelli secondo l'ordine della loro prima lettera e i loro logogrifi erano facilmente sciolti da chi riceveva il gioiello.

Alcuni anelli con cammei si ornarono di busti e fiori, e ebbero dei castoni, con emblemi sentimentali, cappello da pastore, lire, cuori infiammati, colombe « dal desìo chiamate », soprattutto presso lo stile neoclassico.

Fra le varianti, nel Roccoccò avanzato, Luigi XVI, si ascrive il cosiddetto anello « marquise » dall'ampio castone allungato ovale o poligonale, lungo quanto la falange del dito, verticale, di cui molte Raccolte conservano gli esemplari. Tale l'anello più ampio che il Settecento creò; ed esso tripudia in una colorazione bianca, azzurra, rossa, in ismalti che uniti toccano armonie deliziose.

I capelli fiameggiavano di spilloni, ornamento a ricci corvini o fulvi in cui i diamanti, le perle, i brillanti si accendono a luci divampanti; e questa moda, la moda delle « aigrettes », diffusa nel XVII secolo, nel XVIII divenne intollerabile. La leggerezza, quasi la irrealità, compone questi ornamenti, piume sfumanti, volanti, vaporose, tutt'uno cogli « affiquets » e le « guêpes » o i « papillons » da ciò che essi, sovente, stilizzarono la vespa o la farfalla come nel mio modello (fig. 241 *a*). E spilli e spilloni dove-

(1) Op. cit., p. 68.

vano accumularsi nei corredi delle dame, le quali portavano de' cappelli monumentali sull'enorme parrucca, e le parrucche ornate con linee di perle, rose e frangie (v. la fig. 181), compivano l'ornamento al capo richiedendo, comunque, gli spilloni la cui testa riceveva le grazie dell' arte e i lussi della ricchezza. Ed i cappelli inalzatisi vieppiù mercè i ciuffi di piume, richiedevano, coll' opera della modista, il gusto dell'orefice; così in questo punto, alla base del ciuffo, il cappello si ornava con un grande spillo d'argento, argento dorato, imperlato, ingemmato, filigranato come nel ritratto di Maria Antonietta della Vigée-Le Brun.

Ornamenti al petto, specie di medaglioni, le « broches », partecipano agli spilloni e ai medaglioni che una catenella, o un nastro, tiene pendenti al collo. Qualche volta sontuosi e pesanti per il soverchio agglomerarsi di pietre (fig. 242 *b*, *c*), spesso si illeggiadriscono in forme che alla bellezza uniscono la tenuità. Il gioiello chiamato « girandola », comunissimo all'epoca che si studia, dice la delicatezza e lo splendore dell'oro e dell'argento unito alle gemme. Esso si compone, abitualmente, d'una enorme pera in cima, tonda, da cui pendono tre grandi perle le quali, abusandosi tal gioiello, potevano esser false; e un ornamento di foglie, fiori, nastri intrecciati, unisce colle perle la girandola in un'armonia luminosa.

Fig. 240. — *a*, Buccola di Maria Antonietta; *b*, Buccola barocca, nella Collezione M. S. Kock; *c*, Anello barocco nel Museo Poldi Pezzoli, Milano.

In piena fioritura barocca e roccoccò i braccialetti costumarono poco; ond'io guardai molti ritratti dell'epoca e raramente ne vidi coi polsi ornati da braccialetto. Si portavano piuttosto i nodi ingemmati alle maniche con perle e brillanti (fig. 243). Il braccialetto ricomparve sotto Luigi XVI, e i nodi si portarono al collo invece dei medaglioni e somigliano i nodi di nastro entro i quali le rose imbrillantate o, comunque, le gemme saettano luci accecanti. Si fabbricarono nodi da spalla, ma non sembra che abbiano avuto molta fortuna. Somigliarono qualche volta una nappa libera a un nodo, con due nastri muoventisi di una rosa o gioiello stellare tempestato dai diamanti. E i ciondoli si costumarono colle medaglie e coi medaglioni.

Bei ciondoli oro, filigrana, smalti, gemme settecenteschi, corredano il Museo Poldi Pezzoli a Milano.

Le medaglie, per solito ovali e oblunghe, composte da sottile cornice oro o argento dorato, smaltato, niellato, filigranato, si sostituiscono al medaglione classico di cui i Greci e Latini, in cammei artistici fecero somma usanza. Al luogo del cammeo si mise ora una miniatura, spesso il busto di una dama, un ritratto, una allegoria d'amore, un paesaggio di eminenti specialisti miniatori e smaltatori. Fu eccellente pittore di ritratti in miniatura e sullo smalto Giovanni Petitot (1607 † 91) svizzero, d'origine francese, stato ai servizi di Carlo I d'Inghilterra. Ivi si incontrò con Ant. Van-Dyck primo pittore a quella Corte, guardò gli esempi vandychiani e dopo Carlo I, passò in Francia, dove conobbe, alla corte di Luigi XIV, Pietro Bodier il quale, con successo, coltivò anche lui la pittura sullo smalto. E fu ottimo pittore, smaltatore e miniaturista il ginevrino Giacomo Thouron (1737 † 90) e Pietro Ad. Hall svedese (1739 † 93), e quel Van Blaremberg, miniaturista principe che avrebbe avuto una vista eccezionale a colorire le sue piccolissime imagini.

Non infrequentemente i medaglioni particolarmente pregevoli, furono tocchi dal pennello dei nominati Maestri e di Maestri che da essi derivano o ad essi stanno vicini; onde quei medaglioni offrono materiale prezioso alla storia del cesello e della miniatura (1).

---

(1) Lemoisne, *Exposition de miniatures du XVIII siècle* in *Art*, 1906, p. 31 e segg.

Eleganti medaglioni in miniatura, settecenteschi con cornici di strass espose il Museo Filangieri a Napoli: uno attribuito allo svedese Pietro A. Hall (1739 † 93) colla famosa Du Barry, nodo a nastro e montatura su lastra argentea, squisita bellezza. Ivi un altro medaglione ad olio su rame, istess'epoca, miniato dall'eminente artista fiammingo Van-Blaremberg con una scena campestre, cornice d'oro, smalti policromi e coralli, trasporta nel regno dell'eleganza: esso al pregio dell'arte unisce un certo pregio storico perchè questo medaglione fu donato a Maria Carolina d'Austria da Maria Antonietta sua sorella.

Due ricche file di diamanti che lustrano o di fogliette minute che incoronano un ritratto, un busto femminile, una scena mitologica, un gemito d'amore: ecco l'ideale d'un medaglione settecentesco, unito a catenella elastica come una esistenza senza scrupoli. E se la catenella poteva essere sostituita dal nastro, nel ceto popolare, in quello elevato ciò non vedevasi. Oh le catenelle da collo! L'arte francese sorride sempre, e talora i poeti si fanno trasmettitori di idee e di mode. L'Autore del *Discours nouveau sur la Mode* (1613) parla così d'una signora galante, a proposito delle catenelle da collo:

Il falloit des carquans, chaisnes et bracelets
Et aimoit mieux payer tous les ans une rente
Que n'avoir pas au col une chaisne pendante.

Le catenelle circondavano il collo e ciondolavano sul petto, davanti a certe camicette tempestate di gemme superanti ogni fantasia.

§ 4.

Lavori di Pietra, Marmo, Porfido, Ceramica, ecc.

Pietra e Marmo.

La pietra e il marmo si lavorarono mirabilmente nel XVII e XVIII secolo: la scuola del Bernino a Roma, signoreggiando nel Secento, sedotta da audacie formali, incoraggiava la bellezza conseguita colla lavorazione perfetta del marmo. Gli ornatisti sormontavano forse difficoltà minori dei figuristi, e questi ultimi ritrovavano nel marmo la morbidezza della carne con una abilità che meraviglia. Già su questo « virtuosismo » il Bernino aveva offerto molte prove: i due busti del cardinale Scipione Borghese nella Galleria di Venezia, il Daniele in S. Maria del Popolo a Roma, la Maddalena nella Cappella Chigi nel Duomo di Siena, fra molti marmi, sono insuperabili nella finzione del marmo che sembra carne tenera su cui si possono affondare le dita. Tennero dietro al Maestro gli scolari e questi, legione a Roma,

Fig. 241. — Spillo appartenente ad Anna d'Austria e buccola imperlata.

considerati gli scolari indiretti trascinàti dall'onda berniniana, accumulano tanta virtuosità quanta basta a riempire l'Italia secentesca. Non tutti toccarono l'eccellenza, anzi molti scolari e seguaci del Maestro si smarrirono nelle esagerazioni. Ma, a ben guardare, gli scultori berniniani formano un complesso impressionante e la vigoria decorativa, lo sforzo della lavorazione, la fecondità dell'ingegno sono le doti non infrequenti di questi scultori, dai preferiti al Maestro Mattia de Rossi (1637 † 95) e Giulio Cartari contemporaneo al De Rossi, a Francesco Quesnoy detto

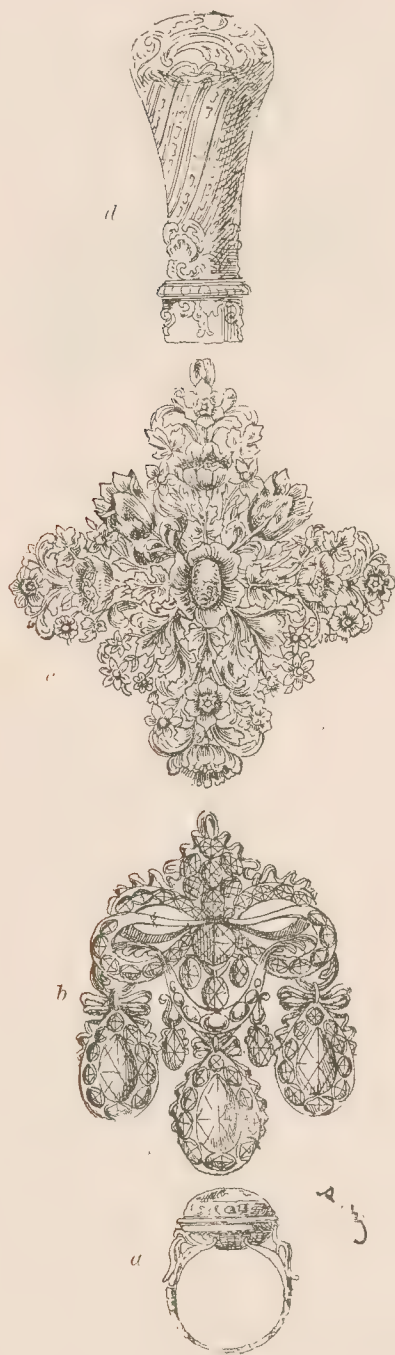



Fig. 212. — Pomo di mazza, medaglioni e anello (*drageoir*).

il Fiammingo brussellese (1594 † 1643), a Lazzaro Morelli ascclano (1608 † 90), a Giacomo Ant. Fancelli romano (1619 † 71), a Stefano Speranza (fior. nel 1635) contemporaneo a Francesco Mochi, questo ultimo di Montevarchi, a Andrea Bolgi carrarese (fior. nel 1628), a Giovanni Ant. Mari romano (fior. nel 1655), a Ercole Ferrata comasco (Pellio inf. [1610 † 86], a Antonio Raggi milanese (1614 † 86), a Claudio Porissini (fior. nel 1652) contemporaneo d'Antonio Giorgietti, a Domenico Guidi (fior. nel 1670) a Giuseppe Mazzoli (fior. nel 1672), a Michele Maglia (fior. nel 1675).

La fantasia dunque divampava e la pietra e il marmo si piegavano a strani ondeggiamenti, e dove il materiale opponeva eroica resistenza, la fantasia inventava incrostazioni policrome a conseguire effetti clamorosi. In che modo lo scarpello barocco e roccoccò vinse la forza delle pietre e dei marmi lo dissi e lo dicono i vasi in sale, scaloni, ingressi, roteando in volute, ridendo in festoni, fantasticando in figure immaginarie e sogghignando in mascheroni irresistibili. Il soggetto accese la fantasia degli inventori; e da noi, Polidoro da Caravaggio, il Maestro che impresse tante pagine di pittura sensitiva che dal Settentrione si allargò in Sicilia, a Messina dove ebbe una Scuola, intonò, si direbbe, le invenzioni vascolari che il Barocco e il Roccoccò intensamente sollecitarono. In Francia tenne fede alla Musa del Maestro cinquecentesco, Giovanni Le Pautre da me presentato, il quale diè alla scultura e al cesello un tesoro di composizioni, un cumulo di vasi armoniosissimi nell'abbondanza decorativa. Altrove ne offrii molti esempi (1), che vorrei contrapporre ai vasi scolpiti sotto l'influsso greco-romano, all'epoca del marchese di Marigny in questa stessa Francia. Ivi Giovambattista Pigalle (1704 † 85) e il Verbeckt († 1771) trassero dal marmo bianco due magnifici vasi a campana decorati da mascheroni, satiri e giovani fauni, e circondati da pampani la cui parentela col vaso Mediceo e Borghese non potrebbe esser più stretta. Un Catalogo paragona questi due vasi ai più bei modelli che veggonsi a Versailles, e la espressione « forme dite de Médicis » (2), sovente ripetuta, attesta la simpatia alla classicità che risorge, la simpatia che si afferma vieppiù nel-

(1) Melani, *Invenzioni decorative d'un Secentista francese* in *Arte ital. dec.*, 1907, p. 37 e seg.: con illustrazioni.

(2) *Catalogue de la vente publique des sculptures en marbre statues, groupes et vases*, qui eut lieu le vendredi 10 juin 1881 à Ménars le Château, prés Blois.

l'epoca dell'Impero, la quale si circondò da un cumulo di vasi alla Medici, cioè modellati sul garbo del vaso Mediceo e Borghese.

Qui la scioltezza barocca vorrebbe entrare nella frigidezza classica, e al Barocco si offre fervidamente la balaustrata a S. Francesco di Brescia, davanti una cappella, a sinistra, che contiene il motivo all'inizio del capitolo (fig. 180). Essa unisce l'ondeggio del marmo all'incrostazione in un ordine capriccioso, e quest'esempio che sta a pari coi migliori di Roma e Napoli ove il Barocco imperversò col Bernino, vedemmo, e colla sua scuola con Cosimo Fanzaga (1591 † 1678 [1]) e i seguaci delle sue dottrine, quest'esempio di Brescia espone perfettamente gli scarpelli barocchi evocanti immagini nemiche di sobrietà. Accennai Roma e Napoli; nè potevo a meno anche limitandomi ad un piccolo soggetto come quello delle balaustrate. Gli è che esso può salire a composizioni fastose e far da sè, quadri imponenti come a Roma, all'altare di S. Ignazio al Gesù. Già tutta la Chiesa del Gesù iniziata nel 1575 dal cardinale Alessandro Farnese coi disegni del Vignola indi trasformata, tutta questa Chiesa, culminante nella famosa cappella di S. Ignazio eretta dal padre Andrea Pozzo gesuita, tutta la Chiesa rifrange con efficacia l'arte e la ricchezza del suo tempo. E l'altare tutto sbalordisce: ideato dal Pozzo scatenò contro di sè le ire del Milizia nelle sue *Memorie degli Architetti*. Ricchissimo coll'urna di S. Ignazio sotto l'altare, bronzo dorato e marmo bianco tempestato di gemme — « se la ricchezza fosse quadrupla — osserva l'implacabile Milizia — non giungerebbe ad uguagliare la sua architettonica stranezza ». Dopo quest'antifona il rigido scrittore nemico del Barocco lancia questo consiglio « Chi vuol essere architetto alla rovescia studi l'architettura di fra' Pozzo ». Il giudizio sull'altare e il consiglio rispecchiano un età pedante e si ammettono in queste carte con riserva. Ma io adduco volentieri l'esempio della balaustrata, tenue nota nella fragorosa musicalità anche della cappella dirimpetto, coll'altare di Pietro da Cortona, le pitture sulla vòlta del Baciccio, ossia Giovambattista Gaulli, immortalatosi in questa Chiesa coll'affresco il *Trionfo di Gesù* nella grande vòlta, perchè la balaustrata è superba. Rameggiante in grosse volute a formare campata, suddivisa da piedestalli che il ricamo d'una inquadratura curvilinea raffina, la balaustrata del Gesù si accompagna a fioriti candelabri ed attesta schiettamente la ragione del suo stile e l'industria degli ornatisti barocchi. Ond'essa si vuol contrapporre qui ad un saggio (ultimi decenni del secolo XVI) di Alessandro Vittoria (fig. 244), riaffermando che il libero Barocco è quello del Gesù a Roma e del S. Francesco a Brescia ove il Barocco nelle balaustrate che qui esemplificano lo stile, si abbandona spensierato a singolari movimenti (1).

(1) V. il mio *Manuale di Architettura italiana antica e moderna*, 5.ª ediz.

Certi raffronti sono utili, e certe manifestazioni isolate sono eloquenti come la presente in cui il Vittoria appare timido ripetitore del Rinascimento.

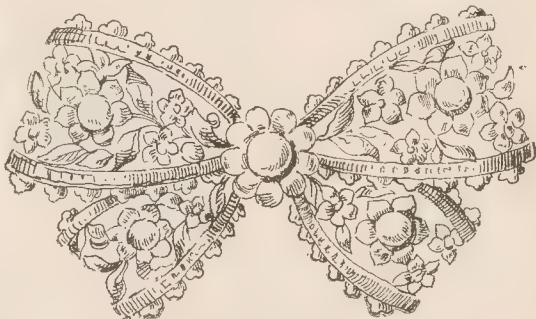



Fig. 243. — Nodo di manica imbrillantato.

In fatto di altari a Venezia o nel Veneto, ci rivolgeremo utilmente all'altare delle reliquie dietro il presbiterio di S. Antonio a Padova e in questa, città ai Servi. Raramente vidi altare più impetuosamente barocco di quello della Vergine ai Servi, ove il marmo si piega a contorsioni e il bianco, il nero, il giallo s'incontrano a folleggiare di sagome e piani, a creare una composizione imprevedibile. Io mi limito a qualche altro esempio fra centinaia, e mi sbrigo con questo argomento a non ripetermi (2), citando l'altare maggiore nella SS. Annunziata a Savona dell'insigne scultore genovese Filippo Parodi, il quale ha dato qui la misura della sua vivacità artistica, della sua bella immansuetudine, del forte sentimento

(1) Potrei citare, a Roma, la bella balaustrata davanti l'altar maggiore nella chiesa di S. Cecilia, la importante chiesa che nelle trasformazioni perdette la fisonomia primitiva. La balaustrata appartiene al Secento, cioè a quando S. Cecilia fu rinnovata per ordine del cardinale Sfondrato.

(2) Veda il mio *Ornamento nell'Architettura*, Vol. II, p. 517 e seg. Fra gli altari pittoresco quello barocco nel Duomo di Messina popolato da leggiadrissimi putti, in un movimento architettonico corinzio. Molto sofferse dal terremoto del 1908 E a Reggio di Calabria, nel Duomo esempio sontuoso di intarsiatura marmorea nella Cappella del SS. Sacramento in parte distrutta dal terremoto.

che anima la sua arte, la sua statuaria fervida e monumentale. La scultura si associa all'architettura e alla ricchezza dei marmi in questo altare della SS. Annunziata che evoca il Bernino, tanto l'impeto e la vita vi s'innalzano al trionfo. Nè si trascura il ciborio semiottagonale, elegante edificio in miniatura con colonne, cornici, cupola materiata in giallo antico, agata orientale, lapislazzuli e bronzi e ceselli che negli ardui contrasti onorano il fiorentino Pietro Cipriani (XVII secolo).

Gli altari si considerano talora una parte d'un ordine d'arte magnifico al quale concorrono il ciborio, il pavimento davanti (lasciamo la pala), la balaustrata e ognuno di questi elementi, mentre afforza l'effetto all'altare, può scompagnarsi e possedere seduzioni di bellezza. Guardiamo S. Filippo Neri a Genova: il presbiterio col suo altare maggiore ricchissimo di marmi, grazie alla spesa fattane dal padre David Vacca patrizio genovese (fine del sec. XVII) offre uno smagliante spettacolo. Il pavimento intarsiato, i cancelli di marmi pregevoli, il bel ciborio non passano inosservati; il ciborio con teste di pietre orientali, scolpito, onora il nominato Pietro Cipriani (la statua del Santo appartiene al carrarese Domenico Guidi scolaro ed erede del famoso Alessandro Algardi), e questo è un esempio nel cumulo che ebbi sott'occhio anche in luoghi riposti. Un grazioso ciborio barocco con colonne scannellate, arco dimezzato e gloria di angeli col Redentore in cima, osservai nella parrocchiale di Seregno (Milano).

I pavimenti raccolsero molti lavori lapidei e se ne conservano un'infinità a girali, a cartelle, a movimenti geometrici dai marmi colorati e sterzati. Le figure ormai esulano dai pavimenti; nè io ne conosco che sorpassino il pavimento al Duomo di Milano se non altro nella ampia superficie che esso cuopre. La celebre Chiesa gotica vide il pavimento attuale iniziato nel 1587 dall'altar maggiore e dall'altare della Madonna proseguito nel capocroce: una lieve variante al disegno dato da Pellegrino di Tibaldo Pellegrini, architetto alla fabbrica essendo arcivescovo il cardinale Carlo Borromeo, fu tracciato da Lelio Buzio, il quale adottò le grandi lastre marmoree di Gandoglia con intarsiature di marmi rossi e neri, svolgenti un tema geometrico come il Pellegrini. La immensa superficie del pavimento attesta molti anni di lavoro, i quali divennero troppi perchè solo il secolo appena spento pose fine al pavimento iniziato nel 1587. Ciò dimostra che il Duomo di Milano, sin verso la fine del secolo XVI, non ricevette un pavimento corrispondente alla sua celebrità primeggiante negli edifici italiani (1).

Ancora a Milano, la chiesa di S. Maria presso S. Celso interessa; essa occupa un posto principale per molte ragioni, ed ora per quella del suo pavimento marmoreo, specie nel punto sotto la cupola a circoli degradati e fiorati, in una policromia logica la quale non si compiace alla vistosità dei colori. E se la ceramica svolge rumorose sinfonie policromatiche, ciò avvenne in misurate superficie di presbiterii e cappelle che il lettore conosce.

Il pavimento più curioso a me noto, barocco, sta davanti l'altare maggiore nella chiesa degli Scalzi a Venezia, cioè si stende, marmoreo, sul breve presbiterio e vuol soprendere coll'impreveduto d'un tappeto sur un altro; così gli scalini dell'altare sono coperti da un finto tappeto il quale si allarga sul tappeto in tutta la superficie del presbiterio. La tonalità del tappeto sottostante va dal bianco al verde macchiato, quella del soprastante va al verde-giallo. L'effetto nuovo vuol indicarsi come a Venezia stessa la sostituzione delle stoffe parietali o delle mattonelle ceramiche sui muri dei Gesuiti; la sostituzione, dico, dei marmi a colori ad imitare le stoffe le quali variano il disegno in unità cromatica verde che macchia il bianco in tutta l'ampia chiesa de' Gesuiti, incrostazione o intarsiatura marmorea precludente la più ardua fatica dei lavori a commesso.

Il campo qui è sterminato come la ricchezza. Chè negli intarsi o lavori a commesso si adoperarono, senza avarizia, le pietre fini: granito rosa, serpentino verde d'Egitto, corallina di Spagna, porfido di Svezia, rosso di Cipro, lazulite d'America, gialli di Sicilia, diaspri di Barga, lumachelle, rossi antichi, lapislazzuli, quarzi, calcidonie, cristalli orientali; e le pietre dure non servirono solo a compimento di gioielli, servirono ad ornamento di oggetti minuti, scatole, pomi di mazza, tabacchiere, bomboniere e a colorire palliotti, reliquiari, cibori, pietre tombali, gabinetti, lastre di tavole e altri mobili.

---

(1) Nella parte absidale del Duomo, verso la sagrestia si eseguì ai nostri giorni, dopo un lavoro di cinque o sei anni, una campata del pavimento purificando (?) le forme del pavimento barocco, ricordato dalla decorazione parietale nel Castello di Pandino (Cfr. *Ornamento dell'Architettura*. vol. II, tav. LXXVIII *bis*). Il Pellegrino disegnò il pavimento nelle parti dove egli lavorò, nel presbiterio e davanti ad alcune cappelle a cui mise gli altari, ma nella distesa del tempio il P. non entra. Il nuovo disegno, alla campata predetta, fu studiato dall'ingegnere della Fabbrica Paolo Cesabianchi (viv.).

Così gli intarsi lapidei sono molto diffusi nei monumenti. Sono innumerevoli le Chiese che contengono specialmente palliotti e cibori a commesso. Sovente essi non interessano i sereni ricercatori di bellezza ma conquidono gli avidi esploratori di ricchezza; e svolgono disegni comuni dozzinali, lungi dall'arte. Servono tutto al più a dimostrare una moda che gli artisti tradussero in bellezza a cui volentieri si dirigono gli esteti. E gli artisti intarsiarono architetture, fiori, figure, mostrando buon gusto unito a ferrea tenace volontà in un'opera di sgobbo.

Il nostro lavoro si svolse sempre su superficie liscie: esso tentò il rilievo e invece di limitarsi agli ornati e ai fiori, plasmò figure come oggi ancora usa. Memorabile il bassorilievo della Galleria fiorentina col granduca Cosimo II pregante ad un altare in un interno sontuoso, dalle cui finestre spunta la cupola e il campanile di S. Maria del Fiore. Opera riuscitissima in diaspro, calcedonio, lapislazzuli, oro cesellato, inalza, modello di tecnica e di bellezza, il commesso in pietre dure.

Il lavoro a commesso onorò molto i milanesi; e Firenze che vanta la celebre Manifattura delle Pietre Dure, chiamò alcuni milanesi a migliorare il commesso e ad eseguire dei lavori.

La Manifattura delle Pietre Dure a Firenze signoreggia, incontrastata, il nostro campo e la sua fama volò lontana presso chi ama gli intarsi lapidei. Gloria fiorentina, la Manifattura non vanta una lunga istoria. Ne pose saldamente le basi, cioè ne avviò il servizio in guisa regolare, Ferdinando I granduca di Toscana (1549 † 1609) e, tosto, sotto la direzione di Costantino dei Servi e del Moniccia, essa produsse molte opere pregevoli, omaggio ai regnanti d'Europa. La Manifattura trovasi da principio agli Uffizi, esiste tuttora, istituto dello Stato il quale occupasi nel restauro delle antiche opere di commesso e dal 1797 abbandonò la sua vecchia sede per quella attuale in via degli Alfani (1).

Fig. 244 — *Venezia*: Parte di un'Ara nel Museo Archeologico (Fotografia Anderson, Roma).

Vide e vede Firenze, dunque, uno stabilimento esclusivamente destinato ai lavori di commesso: sino dall'epoca di Cosimo I (1519 † 74) si eseguirono lavori in pietre dure a Firenze, ma il primogenito di Cosimo, Francesco I (1541 † 87), incoraggiò vivamente la nostra arte stipendiando Maestri toscani e chiamando Maestri lombardi. La istituzione regolare di un servizio in lavori di commesso

(1) Il lavoro delle pietre dure ha parecchie Fabbriche a Firenze che fanno gioielli, reggicarte, piani di tavolini e simili, e costituisce ancora una specialità fiorentina come tutti possono accorgersene dalle molte botteghe che vendono questi oggetti.

devesi, però — notammo — al cardinale granduca Ferdinando (1). Questi nominò Emilio de' Cavalieri a soprintendere i gioiellieri, miniatori, tornitori e pittori, gli artisti di porcellane, gli orefici e scultori. E Francesco con Ferdinando, figli di Cosimo I, idearono e attuarono tuttociò a preparare artefici capaci di incrostare a S. Lorenzo la Cappella destinata alle spoglie dei granduchi di Casa Medici, secondo il pensiero di Cosimo. Tale Cappella fondata il 10 gennaio 1604, doveva superare la magnificenza di quanto si era visto sino allora, e il pensiero audace trovò due forme a tradursi in imagine.

Nei tempi di Cosimo II (1590 † 1621) e Ferdinando II (1610 † 70) l'intarsio lapideo toccò, a Firenze, la massima floridezza: la tecnica perfezionata favorì ogni proposito e la durezza della materia mai sgomentò. Si eseguirono in quest'epoca dei capolavori: il magnifico reliquiario di S. Emerico re di Ungheria nella Basilica di S. Lorenzo per meriti d'arte, difficoltà vinte, ricchezza di materia supera ogni idea. Il re inginocchiato ha la testa e le mani in diaspro calcedonato di Volterra, il manto in diaspro giallo agatato di Sicilia, il rovescio di quarzo ametistino, l'abito di diaspro rosso agatato di Boemia, la cintura di lapislazzuli, i calzoni d'agata di Gururate, gli stivaletti di focaie del Casentino, il fermaglio del manto, la balza, la corona reale, la spada, i calzari tempestati da brillanti, perle, rubini. Tralascio le altre imagini. Una pazzia! E quando si volga lo sguardo sulla Cappella Medicea di S. Lorenzo la pazzia si estende e il suo segno non può superarsi.

Due milioni e settecento scudi, racconta il P. Richa, costò la Cappella Medicea di S. Lorenzo fino al 1722; e quest'anno si pensava che un altro milione di scudi sarebbe abbisognato a terminare la fabbrica onor sommo della Manifattura Fiorentina (2).

Francesco I, circa il 1580, aveva chiamato dalla Lombardia a Firenze e stipendiato per la Cappella Medicea Giovanni Bianchi e altri Maestri milanesi di pietre dure, per sollecitare gli ornamenti alla Cappella stessa. E quanti lavori a Firenze! Attiguo alla Cappella della Madonna nella SS. Annunziata, un piccolo annesso colle pareti riccamente incrostate di pietre dure può visitarsi non inutilmente da chi si occupa d'intarsiature marmoree. Costui, a Firenze, oltre la Cappella Medicea dovrà recarsi in S. Spirito. Quivi l'altar maggiore, il grande tabernacolo che si involta sotto la cupola della chiesa e cuopre un ciborio slanciato su colonnine isolate emergenti da un movimento mensolare a testa di cherubini, forma un complesso superbo il quale signorilmente si accresce colla predella dell'altare e soprattutto col palliotto ove più ancora e meglio che nel resto, la ricca decorazione di pietre dure, policroma, si allarga a un ordine di elevate armonie tanto belle quanto sono lodate le maggiori opere d'intarsiatura. Vinti dalla architettura delicata di questa chiesa e dall'elegante sagrestia evocante artisti celebratissimi, il Brunellesco, Andrea Sansovino, il Cronaca, il tabernacolo, l'altare maggiore e il ciborio di S. Spirito sono obliati e qualche volta condannati perchè tolgono la veduta della grande navata; ma non si meritano oblìo il tabernacolo e l'altare, il complesso insomma del presbiterio di S. Spirito, a cui volse ogni cura Gio. Battista Caccini (1562 † 1612) e consacrò un patrimonio il senatore Michelozzi (700.000 l.), trascurando le lampade argentee costate a un Frescobaldi 17.500 l. Vari artisti notevolmente cooperarono a quest'assieme, e si nomina Gio. Battista Cennini per il ciborio.

I Maestri lombardi dianzi indicati avrebbero assunto di migliorare la Manifattura con Bernardino di Porfirio da Leccio ricordato dal Vasari († 1586). Essi sono: Gio. Ambrogio e Gio. Stefano Carroni, Giorgio Gaffurri, Bernardino e Cristoforo suoi figli col Bianchi nominato, e la più remota e certa memoria che loro si riferisce è una lettera (22 settembre 1580) nella quale si legge che M.° Giorgio milanese « et altri simili » giocano sempre... « Et del lavorare, lavorano poco ». Il Zobi afferma che in sostanza i nominati Maestri « migliorarono forse il modo di ravvicinare le pietre ma non recarono nessun utile di gusto e disegno ». Tra gli artisti delle pietre dure merita di essere presentato Giacomo Pellizza da Tortona (fior. a metà del XVIII secolo) che eseguì una prospettiva del ponte S. Angelo colla Mole Adriana in cui faticò cinque anni. Essa era destinata al re del Piemonte non insensibile a cotali bellezze e sotto il regno di Ferdinando II era tanta la celebrità dei lavori a commesso che gli stranieri, narra lo Zobi, tentarono rapirne l'arte a Firenze. Ferdinando Migliorini artefice esperto si invitò in Francia

(1) Zobi, *Notizie storiche riguardanti l'I. e R. Stabilimento dei lavori di commesso in pietre dure*, Firenze, 1841.

(2) Op. cit., p. 147, Torricelli, *Trattato delle Gioie e Pietre dure e tenere, che si adoperano nella Real Galleria e nella Cappella di S. Lorenzo*, 1714. Opera ms. smarrita di cui si dà notizia nell'*Illustratore Fiorentino*, Firenze, 1909.

ad insegnare e l'invito egli accettò. Ma il suo insegnamento non produsse frutto. Similmente a tempo di Cosimo III (1642 † 1723) Gio. Battista Zucconi e Raffaello Muffati recaronsi a Napoli a fondarvi una Manifattura eguale alla fiorentina, sollecitata dal governo spagnolo; collo Zucconi trovaronsi a Napoli nei primi anni del principato di Giovangastone (1671 † 1737) Filippo Violi, Francesco Campi, Giuseppe Minchioni già addetto alla Manifattura Fiorentina. Ma anche qui per quanti sforzi si compissero, Firenze tenne ancora il campo. Ad un periodo lieto della nostra Manifattura corrisponde il direttoriato di Luigi Siries francese, orefice valentissimo di coni e gemme il quale, correndo il 1722, s'impiegò a Firenze e nel 1748 assunse il direttoriato della Manifattura (1). Il Siries richiese disegni al fiorentino Giuseppe Zocchi e l'Autore della *Serie di Ritratti d'uomini illustri toscani*, elogia sì l'artista francese come il fiorentino per alcuni quadri di figura e due tavolini collocati ai Pitti, con conchiglie e altri prodotti marini in uno, e farfalle e fiori nell'altro. Il primo col fondo di lapislazzuli, il secondo d'alabastro orientale.

A proposito di artisti francesi:

Il cardinale Ricci di Montepulciano († 1574) nel 1568 raccomandava al granduca Francesco figlio di Cosimo I, un giovine francese residente a Roma dichiarandolo « il più bravo pratico nell'arte delle pietre dure ». E il giovine francese fu chiamato a Firenze. Il Gerspach che dà questa notizia soggiunge di non aver scoperto il nome del raccomandato, e afferma che all'Opificio granducale delle pietre dure erano addetti a Firenze, tra il 1575 e il 1609, varii francesi: un Guglielmo de Matre, un Daniele Murval e altri in sèguito, tra cui il famoso e nominato Luigi Siries « incisore di gemme e cammei » (2). Ad essere giusti se la Francia diè all'Italia dei Maestri alla nostra arte, l'Italia, e per essa Firenze, ne offerse alla Francia. Così nel 1668 il Colbert si rivolgeva all'abate Strozzi chiedendo lapidari pei Gobelins e otteneva tre Maestri dell'Opificio granducale, il Branchi, il Giacetti o Giachetti e il Migliorini, i quali andarono a Parigi e rimasero al servizio del re fino alla chiusura dello Studio a cui essi furono addetti (1694).

(1) Siries chiamavasi una famiglia che a Firenze s'interessò molto alla Fabbrica di Pietre Dure. Un Cosimo († 1789) sostituì Luigi suo padre; eppoi, al direttoriato ebbe Luigi Siries juniore e Carlo figlio di quest'ultimo, dal 1824: nel 1847 viveva ancora.

(2) In *Art* la *Villa Medicis*, 1907, p. 214.

Lo zelo e la sapienza del personale andava di pari passo a Firenze alla passione dei granduchi; e il Baldinucci racconta (1) le premure di Ferdinando I e dice che egli « da' migliori dipintori volle i disegni delle opere che fece eseguire Costantino de' Servi: Bernardo Buontalenti, Matteo Nigetti, Giovanni Bologna, emergono. E Andrea Mariotti d.° Minga milanese, Cristoforo Papi, d°. l'Altissimo, Jacopo Ligozzi, Lodovico Cardi d.° il Cigoli, Bernardino Barbatelli detto il Poccetti, Daniele Flosch, Valerio Marucelli e Giovanni Bilivert, inventarono le storie e disegnarono molte figurine, in diverse delle quali la ricchezza della materia vince il pregio dell'arte. Seguita, il nostro A., nella Vita del Cigoli: « Ferdinando I avendo deliberato di formare in pietre « dure alcune sacre storiette, ne incaricò il Cigoli, « il quale, messosi attorno ai maestri di Galleria per « lo spazio di cinque anni, l'istruì per modo, che « su de' bellissimi disegni fece loro condurre l'opere « stupende in genere di storie e figure che oggi « veggiamo. Fin da quel tempo incominciarono quelle « stanze a produrre uomini sempre più grandi i cui « bellissimi lavori sono stati d'ammirazione all'Europa « tutta ». Ed ancora il Baldinucci, ma nella Vita di Costantino de' Servi: « Non deve far maraviglia che « fossero allora allevati in tale facoltà (cioè nei la- « vori di pietre dure) uomini di sì alto valore, quanto « a tutti è noto, tra gli altri quello Jacopo Autelli, « che pochi anni dopo il mancare del nostro Costan- « tino, fra le altre stupende cose, condusse il tanto « celebre ottangolo, che nella R. Galleria per entro « la stanza detta la Tribuna si trova al presente, « cominciato nell'agosto del 1633, e dopo 16 anni « cioè nel 1649 terminato. E qui mi si conceda di « divertire un tal poco del racconto dei fatti di Co- « stantino per fare menzione degli uomini, per le « cui mani fu cominciata, continuata, e finita opera « così degna. Il primo adunque e principale maestro « si fu Jacopo Autelli detto il Monnicca al quale « erano secondi Giovanni Merlini, Giovanni Giac- « chetti, Giov. Francesco Bottini, Giovanni Bianchi « *juniore*, Lorenzo Bottini, Cosimo Chermer, Gio- « vanni Giorgi e Carlo Centelli. I segatori col filo « furono Pietro Chiari detto il Chimico e Andrea « Merlini; e i lustratori Benedetto Celli e Pietro « Cozzi. Vi furono inoltre dieci segatori con sega, che

(1) Op. cit., p. 160.

« segarono pietre per tutto quello spazio di tempo. « Il disegno del bellissimo fregio fu opera del dili- « gente pittore Jacopo Ligozzi (già morto sin dal « 1627) e, quello del tondo di mezzo, fu di Bernar- « dino Poccetti altro celeberrimo pittore, in cui dopo « la morte dell'artefice ebbe anche parte Baccio del- « Bianco, col parere di diversi ingegneri, esaminato « ed approvato dal serenissimo Principe, poi cardi- « nale Leopoldo di Toscana. Nè forse di minor pre- « gio fu la bellissima tavola fatta pure da costoro, « e donata dal serenissimo Granduca Ferdinando II « al cardinale Antonio Barberino, nel mezzo della « quale si vedeva rappresentato un vezzo di perle, « che per la sua somiglianza al vero, ingannava l'oc- « chio e la mano stessa di chi lo toccava. Una ta- « vola altresì di uccelli e fiori donata al serenissimo « di Mantova, e una pure che ebbe dallo stesso « Granduca il duca di Parma; e queste, oltre ad altre « simili che io non rammento, e oltre agli stipi e « cassette in gran numero che furono date in dono « ad altri gran potentati d'Europa.

Manca negli artisti nominati Giuseppe Antonio di Bartolomeo Torricelli fiesolano, che all'incremento della Manifattura recò, ai tempi di Cosimo III (1642 † 1723), notevole contributo di forza. Raro ingegno e ottimo teorico, oltrechè pratico artefice, il Torricelli scrisse un trattato sulle pietre dure e sul modo di lavorarle il cui originale, essendo nelle mani del D. Gio. Torgioni Tozzetti, fu pubblicato da questi nei suoi *Viaggi per la Toscana*.

Parlai molto di Firenze e poco di Milano, cioè dei lombardi artisti di commesso: gli è che Milano e la Lombardia non vantano una Manifattura come quella Medicea, benchè abbiano avuto vari Maestri insigni, Autori in terra lombarda di opere famose: i palliotti della Certosa di Pavia. Alla Certosa la famiglia Sacchi in materia di intarsio lapideo, s'innalzò un monumento. Già il Malaspina di Sannazzaro nella sua *Descrizione della Certosa* avvertiva e giudicava serenamente « che ad un certo Carlo Battista Sacchi, « stabilito presso i Certosini ed alla di lui famiglia, « che dimorovvi per più generazioni e da circa « tre secoli, devonsi tutti i lavori della Certosa. che « ci si trovano in genere di musaico e fiorami, ma « che distinguonsi, a dir vero, più per la finezza del « meccanismo e preziosità della materia che per bel- « lezza di disegno ». E Carlo Magenta osservava giustamente che Valerio Sacchi « fu tale artista da ga- « reggiare coi più famosi che abbiano fiorito sotto « la signoria Medicea a Firenze » rimbeccando il Gruner il quale, spropositava nell'asserire che i musaici (così possono chiamarsi i lavori a commesso) della Certosa sono opere fiorentine (1).

La tradizione vuole che i Sacchi abbiano lavorato nella Certosa tre secoli, ma la tradizione esagera, poichè gli intarsi lapidei di questi Maestri appartengono a' due secoli che studiamo. Si scoperse, veramente un Bernardo de Sacchi che abitava in « Parcho veteri Papie » nel 1463, un Giovanni nel 1469 che abitava alla Batuda, un Giacomo che nel 1486 abitava in Guinzano, un Bertolino figlio di Battista che nel 1495 lavorava nella Certosa, ma non sono questi i facitori di commesso vuolsi; questi sarebbero appartenuti al ramo di Bertolino figlio di Battista. Comunque, anche assimilando il tempo in cui quest'ultimo era addetto alla Certosa coll'opera dei Sacchi intarsiatori, a giustificare la tradizione non estinta, i Sacchi i quali abitarono Villanova presso la Certosa, lasciarono in questa un tesoro di operosità: e nel 1782, anno in cui il convento fu soppresso si trovavano ancora alla Certosa.

Battista e Valerio negli artisti di loro casata, sono i Maestri più in vista e forse eglino oltrechè tecnici valenti, saranno stati ideatori di que' palliotti; certosini che mi condussero ai Sacchi: poichè i Sacchi lavorarono principalmente i palliotti di varie cappelle, immaginati con solennità di architetture vasi e fiorami in prospettive, in piani differenti, in colori sgargianti e sgominanti la rigidezza.

La prima cappella con una pala di Camillo Pro caccini del 1605, sull'altare, ha un palliotto di Battista Sacchi a fiori su fondo d'alabastro orientale; ed io indico quest'opera, non perchè primeggia nell'attività dei Sacchi ma ad onorare l'Autore. Così indico il palliotto della terza cappella lavorato da Valerio Sacchi e quello della quinta con S. Siro del Bergognone escito dalle mani di Battista e Carlo Sacchi. Il palliotto certosino più ragguardevole orna l'altare di S. Pietro e Paolo nella sesta cappella destra: composto da tre arcate, rappresenta il portico floreato d'una terrazza; due grandi vasi sotto i due archi laterali fanno simmetria all'arco di mezzo coperto da una ghirlanda dentro cui emergono la tiara e le chiavi pontificali; e tutto va consparso di fiori e sorride come un giardino di primavera a cui non mancano uccelli e farfalle. Le difficoltà tecniche superate, la

(1) Magenta, *La Certosa di Pavia*. cit., p. 261.

ricchezza della materia adottata assegnano al palliotto brevemente descritto un posto culminante, fra i lavori a commesso in Italia. L'Autore Valerio Sacchi vi avrebbe sgobbato diciassette anni; ma per quanto si indichi un solo Maestro a questo e agli altri palliotti, gli Autori principali, qui e altrove ebbero degli assistenti, come capita in simili lavori.

Accennato il palliotto più celebre della Certosa, sarà vano che continui a indicare, e dire che la terza cappella col Battista di Giambattista Carlone s'orna col palliotto fatica dei Sacchi; i quali lavorarono all'altar maggiore iniziando, accerta il Beltrami, « quei lavori d'intarsio marmoreo che estesero poi alle cappelle » (1). Qui ce n'è abbastanza sopra i Sacchi ad evitar rimproveri dagli studiosi e dagli ammiratori dei pazienti Maestri, che contribuirono all'onore del monumento.

La Chiesa di S. Maria della Passione a Milano ricca d'arte (oh! la sua sagrestia colorita dal Bergognone (2)) vanta un palliotto secentesco a linee e colori singolari, in un motivo d'intarsiature marmoree, pietre dure, corniole, agate, lapislazzuli, onici, che evoca i palliotti della Certosa di Pavia. Nel mezzo un ciborio signoreggia con applicazioni metalliche. Ed un ricchissimo palliotto a Milano nella Chiesa di S. Alessandro si osserva cno meraviglia: tanto la vanità del lusso vi si propaga; nè l'arte si adombra di ciò, essendo pur qui onorata.

Milano, associata a Firenze nell'intarsio lapideo, può ricordare l'incarico dato dal granduca Cosimo II a Matteo Nigetti (fiorì nel 1649), discepolo del Buontalenti, d'un ricchissimo palliotto in pietre dure destinato a S. Carlo Borromeo e alla Capitale lombarda. Presero parte al lavoro Giovanni Biliverti e Orazio Mochi, ma il voto del principe restò inappagato, perchè il principe morì e il palliotto rimase incompiuto nella guardaroba Medicea.

Fuor dalla Toscana e dalla Lombardia il Lazio e il Veneto come altre regioni saranno esplorate utilmente. Io potrei scrivere una lista di palliotti a commesso; indico soltanto quello notevolissimo nella chiesa di S. Prassede a Roma del XVIII secolo e il palliotto all'altar maggiore di S. Giustina a Padova, brioso in una colorazione. la quale da un medaglione colla Vergine va a due ampie cornocopie abbondanti di frutta, foglie, fiori, uccelli in una piacente varietà, in una ingegnosa armonia di linee e colori. Il soggetto appare inesauribile anche a chi voglia studiarlo disposto a trascurare le aride composizioni, i motivi comuni e ripetuti.

Il lavoro di commesso si estese dai palliotti all'altare e si allargò alla balaustrata davanti: Napoli con Roma, Napoli con Montecassino offrono ricchezza di modelli. Un altare che dovrebbe essere abbagliante quello destinato alla Cappella « dei Principi » in S. Lorenzo a Firenze, offre gli avanzi di otto colonne in agata ed otto in cristallo di rocca nel Gabinetto delle Gemme agli Uffizi; e doveva arricchirsi con pietre preziose ed abbellirsi con bassorilievi. Se ne conosce il disegno, e i pezzi non mancano alla riedificazione del celebre altare.

Napoli con Roma, Napoli con Montecassino (interessante un reliquiario in cristallo di rocca, veneziano cinquecentesco nel Museo Filangieri a Napoli incorniciato dall'oro) offrono molti esempi che potrebbero essere studiati. E la Cappella Medicea in S. Lorenzo testè indicata sveglia il ricordo delle tarsie marmoree a S. Martino a Napoli e queste tarsie, che ricevettero la loro forma alla fine del XVI secolo, opera di opulenza e immaginazione, si associano a intagli, a ferri che parlano quivi del nominato Bonaventura Presti e d'un Enrico di Utrech (fior. nel 1598) e ad ogni elemento si accostano per comporre un quadro superbo nel quale il lavoro a commesso primeggia. All'onore di rappresentare il Secento, onore che si attribuisce alla Certosa di S. Martino a Napoli, la sontuosa sacrestia partecipa in alta misura; ed io incoraggio a visitare questo monumento chiunque voglia occuparsi alla magnificenza del Barocco. La quale in S. Martino si allarga al pavimento e ai palliotti marmorei, lavori a commesso ingemmati, sgargianti in colori come ricchi mazzi di fiori inverosimilmente grandi. Pietro e Bartolomeo Ghetti, valenti intarsiatori sul marmo, lavorarono di commesso a Napoli, l'altar maggiore di S. Pietro a Maiella, che ricevette una artistica balaustrata da Cosimo Fanzaga e molti altari si vedono a Napoli, così io dirigo il lettore dove ne parlai (1). Ora debbo scegliere le cose minute e meno architettoniche; e dai palliotti vado ai reliquiari ed ai cibori, i quali ricevettero

(1) *La Certosa di Pavia*, storia e descrizione p. 129.
(2) Elli, *La Chiesa di S. Maria della Passione in Milano*, cit.

(1) Melani, *Ornamento nell'Architettura*. vol. II, p. 539 e seg. Qui non ricordai l'altare con intarsiature marmoree, bronzi dorati, diaspri e gemme, l'altar maggiore di S. Maria presso S. Celso a Milano, un po' rigido nei movimenti geometrici a formelle oblunghe e policrome.

frequentemente lo sforzo di energie pazienti. Il ciborio del Buontalenti in S. Lorenzo a Firenze.

Bernardo Buontalenti architetto, assistito da Giovanni Biliverti, (1585 † 1644), disegnò un grande e ricco ciborio destinato alla Cappella Medicea di S. Lorenzo. Il 28 agosto 1599 Tommaso di Fabiano, Marcutt di Marcutt e Cristoforo Paur ne principiarono il modello nelle sue vere dimensioni, benchè sino dall'anno precedente Bernardo e Cristoforo figlio di M. Giorgio Gaffurri, avessero preso ad eseguire otto colonne in cristallo di rocca per il ciborio stesso. Inoltre Angelo Satorri, fonditore in bronzo, circa il 1610 gettò l'ossatura della ricchissima composizione servendosi (particolare curioso) del metallo che avanzò al Giambologna a fondere la statua di Ferdinando I sulla piazza della SS. Annunziata a Firenze (1). Il predetto ciborio coll'altare corrispondente non fu mai terminato (2), però se ne conosce il disegno e se ne posseggono, agli Uffizi, de' pezzi ad attestarne la fenomenale ricchezza.

La mala fortuna colpì un altro celebre ciborio o tabernacolo che fosse: esso si conservava nella chiesa di S Trinità delle Monache a Napoli e, sgargiante in una pomposa decorazione di diaspri, smeraldi, lapislazzuli, rubini con capitelli d'argento e il resto ricchissimo, si assegnò a Francesco Duquesnoy brussellese (1594 † 1686). Scomposto per venalità, probabilmente prima ancora che la chiesa di cui il ciborio era ornamento sparisse da Napoli, dopo un crollo (1897) scomparve. Un ciborio interessante (scorcio del XVII secolo) si conserva in S. Maria in Porto a Ravenna. Coperto con ametiste, diaspri, lapislazzuli, signorile in colonne e superbo in una cupola altéra non lo trovai indicato da chi si occupò alla materia dei lavori in pietre dure, e io non vo' somigliare i miei predecessori per quanto sia fatica meno giustificata il continuare questo soggetto il quale ha un formulario limitato. Così passo sopra le pietre tombali, assurgenti a colori e policromie lapidee, ove trovai esempi barocchi agli Scalzi di Venezia, perfino con scheletri bianchi emergenti sul fondo nero; e tralascio i gabinetti o stipi e le lastre di tavole le quali raccolsero più degli stipi le gioie della varietà. I gabinetti o stipi, furono studiati nel paragrafo del legno, dove, come si potè, vennero considerati dal lato ebanistico; e qui, ripresentandoli, non vorrebbesi un duplicato parlando sul loro aspetto lapideo (1); il quale non appartiene al lavoro in commesso se non di rado ma all'intarsiatura semplice. Le pietre colorate si applicano nel legno ad arricchirlo quasi come gemme incastonate nell'oro e tonde, ovali, quadre o rettangolari, il loro ritmo, monotono in sè, unito all'architettura, acquista brio. Dove pertanto i gabinetti ricevettero dell'istorie lapidee, allora essi entrano meglio nell'arte. Ne ho sott'occhio un esempio efficace. A Firenze Emilio de' Cavalieri, soprantendente generale a tutte le maestranze contemplate nel motuproprio del 3 ottobre 1599, stipulò il seguente contratto: « Bernardino di « M. Giorgio (Gaffurri) milanese prende a fare un « ovato della prospettiva del cavallo di piazza, con « sue circustanzie di gioie, come cristalli orientali, « diaspri, lapis, in conformità del disegno determi- « nato, da mettersi in fronte dello studiolo grande « della Tribuna, et insieme con due facciate di un « paesino finte a prospettiva di palazzo con suo so- « pracelo, e ciò per il prezzo di scudi 150 ». L'accennato gabinetto fu disfattò nell'ultimo passato secolo, ma l'ovato del Gaffurri fu posto nel Gabinetto delle Gemme nella Galleria Fiorentina, unitamente a quattro piccole lunette che in esso figuravano. Nel fondo dell'ovato sorge l'antico Palazzo Vecchio e la Loggia della Signoria mediante un compaginamento di pietre sopra cui sono rapportate, in schiacciatissimo rilievo aureo, le figure che ornano la fontana d[a] il Biancone e la statua equestre di Cosimo I eseguita dal Giambologna.

Ai tempi di Cosimo III risale verosimilmente un magnifico gabinetto chiamato dell'Elettore, a' Pitti: non se ne conoscono gli Autori ma non si esclude che vi abbiano partecipato Gius. Antonio Torricelli, eccellente artefice che sarebbe lo scultore dell'Elettore Palatino del Reno marito ad Anna Maria Luisa dei Medici.

Dalla Manifattura di Firenze escirono molti tavolini con fiori, animali e simili: i quartieri reali ne sono guerniti e le sale de' Pitti e degli Uffizi, vanno vi-

(1) Zobi, op. cit., p. 156-57.

(2) Il Zobi predetto nell'opera succitata ne parla diffusamente, p. 161 e seg.; V. anche Moreni, *Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nella basilica di S. Lorenzo*. La Laurenziana ebbe dei ricchi reliquari, uno eseguito ai tempi di Cosimo II (1590 † 1621) forse su disegno del nominato Giovanni Biliverti e su modelli plastici di Orazio Mochi; un altro, tempietto esagonale con sei figure, S. Francesco di Sales, il Lojola, l'Anacoreta, S. Antonio, S. Pier Celestino, S. Romualdo abate e S. Filippo Neri, uno col Messia legato alla colonna, piccolissimo, scolpito nel quarzo perfettamente, uno dedicato a S. Sebastiano, con diaspri di Volterra, Sicilia, Boemia, e lapislazzuli lavorati come materie pronte a ricevere le immagini dell'arte.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, p. 305.

sitate dagli studiosi della Manifattura fiorentina. Quivi, allato di gabinetti incrostati, varie e ricche tavole si allineano a mostrare pregevoli e ricchi lavori con pietre dure. Già quando entrano cotali pietre il prezzo sale alto subito. Una tavola col porto di Livorno ottagona, agli Uffizi nel Gabinetto delle Gemme, ha il pregio di appartenere ai primi lavori della Manifattura fiorentina; un'altra in mezzo alla sala del Baroccio o Federico Barocci da Urbino, emerge su molte; e ad essa si associa il pittore Bernardino Poccetti suo disegnatore fantasioso. Ricordo anche una superba tavola di nifritico, con vasi intarsiati nel gusto giapponese, disegnata da Antonio Cioci (seconda metà del XVIII sec.), una bellezza collocata ai Pitti dove si posero altre tavole artistiche, una colla veduta delle Terme di Montecatini, disegnata da Carlo Carlieri fiorentino, il quale conduce ai primi anni del secolo appena spento.

Siamo al direttoriato Siries: in quell'epoca si eseguirono alle Pietre Dure due tavole piane da canterale centiniate, meravigliose. Nel 1799 l'armata francese occupò la Toscana e si impadronì a' Pitti di quelle tavole, portandole a Parigi con altri lavori dello stesso genere, tra cui dodici tavole, tutte differenti; due di scagliola con quadri rappresentanti l'Architettura, la Scultura, la Pittura e la Musica, esempi culminanti (1).

Così uno scrittore non sospetto di parzialità od esagerazione, ed un altro, il padre Agostino del Riccio, citato dal Gori, racconta: « L'invittissimo Impera« tore Ridolfo, l'anno MDXCVII ha ottenuto di ve« der fornito il suo bellissimo tavolino, quadro poco « più di due braccia per ogni verso; opera non più « stata fatta al mondo, dicono gli amatori delle an« ticaglie: indi avviene che detta tavola è tutta di « pietre dure e gioie, ma tutta apparisce di un pezzo, « e non commessa in marmo o in bardiglio o in al« tra sorta di marmo, e questo tavolino è stato con« dotto alla sua perfezione dai più eccellenti Mae« stri che fossero giudicati a tal bell'epoca dal gran« duca Ferdinando de' Medici. Le pietre che ho ve« dute in detta tavola, tutte sono venute dallo stato « dell'invittissimo Imperatore nominato, e sono queste, « cioè: agate bellissime di varie sorte e colori; al« cune erano bianche e rosse; altre lionate e gialle; « altre avevano vari colori e scherzi ch'erano in « dette pietre che sarebbe cosa tediosa a dirle, tanto « variavano dette agate: ma chi desidera vedere tal « bell'opera, vada in Guardaroba, e vedrà questo ta« volino dipinto con somma diligenza dall'eccellente « miniatore M. Daniel Flosch fiammingo ».

(1) Lo Zobi, op. cit., p. 239 e segg., rende conto particolareggiato di tali opere esulate dalla terra che e creò.

Ceramica (1), Porcellana, Vetri, Specchi e Cristalli.

La terracotta ornamentale continuò a vivere stentatamente (Tav. CXV e CXVI) dirimpetto alla ceramica e la ceramica s'integra alla porcellana; e tanto il suo ingresso alla vita è trionfale che a parte ne discorro come d'un fatto assorbente: maiolica e porcellana divisero le preferenze nella società dei due ultimi secoli e la loro fecondità di arte non si può descrivere poichè sfugge, tumultuando, nei suoi rami onusti di frutti.

I motivi si equivalgono: erra pertanto chi pensa a povertà creativa. La ceramica e con essa la porcellana anzi fiorì, e specialmente nel secolo XVIII sedusse gli spiriti. Così varie Fabbriche alimentarono forni o all'uno o all'altro prodotto: e se tramontarono i tempi della ceramica classica; se Faenza, Urbino, Pesaro, Gubbio, Deruta, Casteldurante, Cafaggiòlo si estinsero alla bellezza e ormai meno interessano gli esteti (2); Castelli, Savona e Albissòla; Bassano, Nove e Angarano; Treviso, Venezia e Murano; Torino, Vinovo e Sassuolo, a tacer d'altre fabbriche meno nominate, s'inalzano alla vita non escludendo Napoli beninteso se, e tuttociò si vede come si vede Capodimonte e Doccia sorte al decoro d'Italia.

(1) Il vaso di terracotta che riproduco, di cui maestosa è la linea, la plastica salda, fu modellato da Girolamo Albanese, d'una famiglia d'artisti onde Francesco lapicida e scultore, fu contemporaneo al Palladio e decoratore alla sua Basilica. Stimato il nostro plastico dai contemporanei, egli lavorò con Giovambattista e ambedue, figli del detto Francesco, lavorarono assieme. Il mio vaso si unisce ad un secondo posseduto dalla famiglia Scola di Vicenza e il suo Autore visse più lungamente del fratello, morto nel 1634, poco più che cinquantenne (n. nel 1576). Di Girolamo Albanese, oltre i formosissimi vasi di terracotta dal fondo bianco, con dorature, destinati a contenere cose farmaceutiche si vedono nel Museo Civico della città del Palladio, alcune terracotte e dagli Scola si vede un piccolo bassorilievo il quale, coi vasi, dice le virtù plastiche di Girolamo Albanese, autore nel Duomo di Vicenza, d'una cappella dedicata a S. Giuseppe, ove riprodusse in pietra quel piccolo bassorilievo. Jacquemart, *Céramique, VI, XV, XVIII siècle*; in *Gazette des Beaux Arts*, 1867, p. 72 e seg. Marechal, *Faïence populaire du XVIII siècle*, Parigi 1872. Contiene molte tavole e pochissimo testo. *Le Céramiste* (Rivista mensile). — V. le bibliografie ceramiche degli altri capitoli.

(2) Lo Scatassa dichiara che l'arte della maiolica durò in Urbino sino al XVII secolo, salvo qualche interruzione. Cfr. *Arte* e *Storia*, 1908, p. 168. La raccolta delle maioliche e porcellane nel Museo Nazionale di Firenze, legato Antonio Conti, si distingue in alcuni pezzi secenteschi e settecenteschi; piatti, bacini, vasi, saliere, taluno appartenente a Faenza, taluno fuor dal legato di Urbino, Savona, Pistoia (?)

Le Fabbriche che toccarono il culmine nel XVI secolo, alla fine dello stesso secolo ebbero i propri maiolicari che conquistarono un certo nome: a Faenza un Giovambattista Rainerio (fior. nel 1575), a Urbino un Alfonso Patanazzi (lavorava nel 1584-1606 e firmava *Urbini Patana, Alfonso Patanazzi, A. P.,*) e un Francesco Patanazzi vivente nel 1608-17. E Pesaro conta i suoi artisti noti o ignoti siccome Deruta li vede in maioliche di Fabbrica locale, Pietro Paolo Mancini o Mansino e in maioliche di Gregorio Caselli nella seconda metà del XVIII secolo. Lo stesso Casteldurante: un Maestro Simone (fior. nel 1562), un Ippolito Rombaldoti pingeva in « Urbania » nel XVIII secolo, dove in questa stessa epoca era aperta una bottega di Pietro Papi (1667) e un Giovanni Peruzzi dipingeva maioliche nel 1693.

Sto racimolando marche e monogrammi ma il mio lavoro è vano. Giova più il volgersi ove la ceramica ricevette linee, colori, consistenza; chè le Fabbriche maggiori del Rinascimento dissero ora la ultima parola.

Le forme corrisposero all'epoca capricciosa: il motivo conchigliforme superò ogni altro; e i piatti, le fruttiere coll'orlo a conchiglia, le scatole, i bacini coll'orlo centinato quasi primeggiano l'enorme fabbricazione ceramica dei secoli XVII e XVIII. Piatti, sottopiatti, vassoi, portabicchieri, bottiglie, teiere, tazze, salsiere, zuppiere, vasche per acqua, caffettiere, zuccheriere, fruttiere, anfore, vasi, portafiori, calamai, figure, gruppi di figure. V'ha qui un cumulo di soggetti che la ceramica e la porcellana amorosamente materiarono, plasmando piatti e figure, con linee inusate, sottoponendo ogni soggetto a idee che esercitano lo stesso fàscino d'una improvvisazione bizzarra.

L'ing. Domenico de Angelis a Roma nella sua Raccolta di ceramiche, specialmente del XVII e XVIII secolo, possedeva anni sono un calamaio (Treviso XVIII secolo), rappresentante una donna seduta che legge un libro con questi motti: « So' tigre queste donne, « questi omini sono orsi non più. Chi scrisse donne « scrisse danno scrisse ». I fratelli Luciani da S. Fiora (Grosseto) avevano esposto alla Mostra dell'antica Arte Senese nel 1904, due saliere a guisa di gancialetto, ceramiche secentesche, una in forma di sfinge; una simile con testa di gallo, stess'epoca, la espose Enrico Righi. E uscirono dalle Fabbriche secentesche delle caricature; si cossero moltissimi gruppi, centri da tavola, suonatori, danzatori, figure mitologiche, Ercole ed Onfale o Arianna e Bacco, chimere, fac-simili di draghi chinesi, figurine di contadinelli, giovani pastori, calamai sceneggiati, ampolle e fruttiere centinate, porta stecchi, pilette d'acqua santa, a parte le fruttiere, bombonerie, zuccheriere, saliere con forme stravaganti. Le maioliche e porcellane che si studiano vanno alla mitologia, sentono l'allegoria, il paese, il ritratto, l'ornamento, girando quasi follemente ogni campo: e sono rare le differenze ideative poniamo, fra Capodimonte e Meissen, fra Nynphenbourg e Venezia, fra Sèvres, Chantilly o Vinovo. I fiori si spargono a piene mani dappertutto modellati o dipinti, e gli amori, le Veneri, le Nereidi si intrecciano alle scene campestri, agli uccelli, ai cani, ai draghi con trovate graziose degne di pittore ellenistico. Questa, per es., in un gruppo allegorico di Meissen: Amore registra i nomi delle sue vittime appoggiato all'ara su cui sta scolpita la testina coronata d'Imene. O quest'altro soggetto in un orologio: sopra il quadrante alcuni mastini accoccolati e tra i cespugli la Primavera e l'Inverno: o quest'altro in un gruppo eroico-romantico di Capodimonte: un guerriero morente in grembo a donna discinta, Imene piangente capovolge la fiaccola.

Forma consueta, i piatti e vassoi traforati, motivi a cesti di vimini coperti in mezzo, p. es., da una corona di rose; motivi a foglie naturali riunite e colorate a formare un vasoio; motivi a fiori non stilizzati gettati senza cura sul piano d'un vasoio e coloriti.

Nel presente paragrafo s'impara il nome di Maestri insigni e di Fabbriche che attirano gli esteti, grazie a famiglie che via via ereditarono, addette alla stessa Fabbrica, gusto artistico e virtù formale, continuazione di nobiltà cinquecentesca. Pietro Paolo Mancini o Mansino dianzi nominato, parroco di S. Niccola in Deruta (✝ 1676), fu valente ceramista ed appartenne ad una famiglia di ceramisti la quale esulta quasi ad una gloria, in un vasaio soprannominato il Frate, artista cinquecentista accennato a suo luogo. Ed i Grue e i Gentili sono due famiglie che ricorrono spesso ora negli Abruzzi dove, osservava anni sono il Cherubini, questo nome Grue è meno popolare di quanto si pensi, essendo noto soltanto « poichè le opere dei Grue si vendono a carissimo prezzo agli stranieri » (1).

Singolare l'intreccio d'influenze in questo luogo ed in questa materia. La imitazione di Marsiglia o

(1) *Dei Grue e la Ceramica in Castelli*, 2.ª ediz., Roma, 1878, p. 18.

Meissen (Sassonia) o Strasburgo o Sevrès, a non ricordare la China e il Giappone (fig. 245) attenuò l'impeto inventivo di varie Fabbriche le quali imitavano, schiave della moda. Ma la moda non va rispettata se non quando l'arte, anzichè amicarsi al commercio, in questo si profana estinguendo la sua libertà.

Maestri eminenti crebbero in vari luoghi d'Europa; e all'Estero niuno si misura col famoso Bernardo Palissy (1510 † 90) noto a chi legge e qui evocato a ricordarne gli imitatori dei quali rimase lungamente nell'oscurità Claudio Berthélemy o Barthélemy lorenese (fior. nel 1580) che riceverebbe autorevolmente parecchi pezzi già dati al grande ceramista. Per esempio la graziosa nutrice, statuetta in costume Enrico IV acquistata a Fontainebleau per divertire il giovine delfino divenuto Luigi XIII. Berthélemy pittore e ceramista, si stabilì a Fontainebleau in epoca sconosciuta; comunque, appare nel piccolo gruppo d'artisti, pittori, scultori, smaltatori, ebanisti formato da Enrico IV a Fontainebleau, che sotto il regno di questo principe lavorò attivamente all'abbellimento di quella celebre residenza. Oggi le ricerche sul nostro Maestro hanno provato che il Berthélemy, non fabbricò lavori artistici, simiglianti a quelli del suo predecessore, il Palissy; egli amò l'arte, ma scivolò nel mestiere e diè mano a quantità di vasi, piatti, oggetti usuali. Un Inventario dei suoi beni (1615) precisa l'attività del nostro ceramista uomo personalmente integro (1).

La Francia sfavilla di successi. Lei ricorda le mattonelle di Lisieux Pré-d'Auge (Calvados): vicino a Lisieux varie località acquistarono molta nominanza, incontrastata, nelle mattonelle da pavimenti. La fabbricazione fu talmente importante che sino alla fine del XVIII secolo, le mattonelle smaltate s'indicavano così: « pavés de Lisieux » o « pavés Joachim » da un Joachim Vattier operaio a Rouven, a Rouen, stabilito nel villaggio de la Bauquéterie, ai confini del comune di Pré-d'Auge e della Boissière, iniziatore d'una Fabbrica a metà del XVII secolo(1). Ne ebbe l'Italia, ne ebbero i vari Stati d'Europa. E quanto al nostro Paese, esso, come ricevette così esercitò la sua influenza in Paesi forestieri, in Ungheria dove nel XVII secolo la Musa italica contribuì a formare i vasai di quel popolo cotanto inclinato a bellezza (2).

Fig. 245. — *Lucca*: Vassoio, proprietà A. Gambarini (Fotografia Alinari, Firenze).

Un paese abbruzzese primeggia la maiolica barocca e roccoccò, Castelli, le cui tradizioni anteriori a quest'epoca, sopra la maiolica, sono scarse e poco luminose rispetto all'importanza dei fatti (3). E una famiglia signoreggia i maiolicari castellani, la Grue sulla quale il Cherubini, fra gli scrittori, richiamò l'attenzione; poi le famiglie Gentili, Cappelletti e

(1) Molinier, *Un Inventaire d'artiste du XVII siècle*, in *Art*, 1902, p. 21 e seg.

(1) Al Congresso « *des Sociétés savantes* » tenutosi a Parigi nel 1902, M. Montier presentò uno studio comparativo, lodatissimo, su questi pavimenti di Lisieux o Joachim, accompagnato da molti acquerelli.

(2) De Radisics in *Gazette des Beaux Arts*, 1900, p. 265 e seg.

(3) Roza, *Notizie storiche delle maioliche di Castelli*, Napoli 1875; Bindi, *Le maioliche di Castelli*, 2.ª ediz., Napoli 1883; Bernabei, *Delle maioliche di Castelli nell'Abruzzo* pubblicazione della *Nuova Antologia* Firenze, 1876.

FRANC. ANT.° XAVER.S GRUE
PHIL. ET THEOL. DOCTOR
INVENTOR ET PINXIT
IN OPPID BUXI
ANNO D 1713. *a*

F. G DE CHA F
1647 *b*

D.R X Grue
pinxit. *c*

d

GENTILE P. *e*.

C. G P *f*.

Jacques Borelly Savonne
1779 · 24 · septembre *g*.

NBorelli Inuent
Pinx: AS 1735 *h*

l.

m

Fig. 246. — *Castelli, Savona, Albissola e Nove*, Marche ceramiche: *a*, Franc. Ant. Saverio Grue; *b*, Francesco Grue; *c*, D.r Franc. Antonio Saverio o Xaverio Grue; *d*, Liborio Grue; *e* ed *f*. Carmine Gentile; *g*, Giacomo Boselli; *h*, Innocente Boselli; *l*, G. B. Antonibon; *m*, Nove.

Fuina concorrono in una lunga serie di Maestri alle fornaci di Castelli e ai loro trionfi (1).

Così un capitolo molto lusinghiero sopra la ceramica nazionale si nutre di fatti abruzzesi.

Sta in cima alla famiglia Grue Francesco (1594 † intorno al 1677), e si indica ravvivatore della pittura ceramica a cui diè saldezza ignota avanti di lui nel suo paese (fig. 246 *b*). Ebbe un figlio Carlantonio (1655 † 1723) che dipinse gustosamente una quantità di faenze con soggetti figurativi firmàti colle iniziali C. A. G.; egli divenne padre di quattro figliuoli, Francesco Antonio (1686 † 1746) il più in vista, non solo cospicuo nell'arte sua ma colto in scienze filosofiche e teologiche (fig. 246 *a*) Anastasio, Aurelio e Liborio. Anastasio pitturò specialmente i paesaggi, Aurelio le scene rustiche e animalesche ed ambedue non osarono firmare le opere, e Liborio è Autore di faenze figurate con finezza sostenuta da buon disegno e lumeggiate d'oro (fig. 246 *d*). Francesco Antonio fu padre di un Saverio nato a Napoli 1731 eccellente ceramista, onde Ferdinando IV lo chiamò direttore a Capodimonte, essendosi raffinato all'Estero, in Alemagna, Francia, Inghilterra. La famiglia si biforca; e la storia presenta un Francesco Saverio Grue (1720 † 55) figlio di Giovanni e di Geltrude Amicucci il quale studiò disegno a Roma, usò esageratamente il giallo e scioltamente adoperò il pennello. Di lui parla poco il Cherubini, e l'Anselmi avverte che Francesco Saverio andò in Urbino ai primi del XVIII secolo, probabilmente nel 1705. Nè si sa quanto vi stette, sembra non più d'un paio d'anni giacchè in un barattolo da farmacia si legge la data 1707 e il luogo in cui fu eseguito cioè Napoli. F. A. S. Grue dipinse spesso piatti e vasi piccoli o grandi da farmacia, trattò argomenti preferibilmente mitologici o tolti dell'Antico Testamento, ed alcune volte s'ispirò alla storia romana, firmò sovente le sue opere col suo nome e cognome intiero o abbreviandosi nelle trasparenti quattro lettere F. S. A. G. La Casa reale di Genova possiede dei grandi vasi ceramici della Fabbrica di Castelli, con pitture di Saverio Grue a grandi scene figurative. Un nipote di Carlantonio Grue, Candeloro Cappelletti (1689 † 1772) educato dallo zio, alternò l'esercizio del pennello prediligendo la pittura di paese a quello delle armi; e da una sua parente, sorella (?), Giustina Cappelletti e Bernardino Carmine, nacque un Gentile (1678 † 1763) pittore di faenze, figurista amante dell'oro, il quale firmò così: GENTILE P. o G. C. P. (fig. 246 *e f*). Quindi al vetusto albero de' Grue s'innesta un'altra famiglia, la Gentile: chè Carmine figlio di Bernardino avviò, egli stesso, alla pittura ceramica il figlio Giacomo Gentile, nato nel 1717, il quale trattò la figura e il paese con buon discernimento. Costui, se non si illanguidisse nella pedanteria meglio si onorerebbe. Ne fu fratello un Bernardino pittore ceramista (1727 † 1813), che ci porta innanzi sul terreno ceramico inferiore a Giacomo da cui copiò le scene come copiò le scene del padre, Gentile Carmine (1).

(1) Cherubini, *De Grue e della pittura ceramica in Castelli*, 2.ª ediz., citata Veda inoltre Bindi, *Monum.*, cap. V. *L'Arte ceramica in Castelli ed i pittori che la illustrarono*, p. 303 e seg. *Le maioliche di Castelli all'antica fiera di Sinigaglia* in *Nuova Rivista, Misena*, n. 1-2 1907. Preziosa e rara Collezione di ceramiche abruzzesi di Castelli nel Museo di S. Martino a Napoli « sala delle porcellane storiate », nel Museo Filangieri e nel Museo Tesorone stato disperso ai nostri giorni (1909).

(1) Il Cherubini (Op. cit. p. 30) nota un Giacomo Gentile il Vecchio (n. 1668 † 1713) e a proposito di lui scrive: « non è noto come egli valesse nell'arte ».

Sull' orizzonte di Castelli spunta Gesualdo Fusina (1755 † 1822), pittore ceramico che godè buona fama specialmente nel pitturare a fuoco di muffola. Autore d'un trattato sulla composizione degli smalti, insegnò ai suoi figli e successori i quali, inabili, non seppero tener viva la fiamma ceramica di Castelli. Perciò la maiolica abruzzese si considera spenta morto il nostro Fusina.

Sennonchè questa ceramica rappresentata da altri maiolicari meno noti, Domenicantonio Olivieri (1710 † 93), Pierantonio Tiberi (1720 † 81), Stefano Mattucci (1718 † 98), Silvio de Martinis (n. 1731), non s'isolò a Castelli: vedremo che Saverio figlio di Francescantonio nato a Napoli, resse i destini di Capodimonte, altri pittori castellani lavorarono a Napoli, e vedremo che la superiorità dei Grue e dei Gentile dovette attrarre i ceramisti napoletani verso Castelli a un'epoca in cui Napoli s'interessava nei lavori di terra.

Senza entrare in particolari affermò quindi la influenza abruzzese sopra la ceramica napoletana la quale, sia pur tenue, non si può escludere. Castelli era richiamo o centro di prosperità maiolicaria; e sia la tecnica delle terre, sia la bellezza delle pitture o sia l'una o l'altra cosa, esso doveva apparire luogo portentoso agli interessi della nostra disciplina. Poteva Napoli, non lontano, ostentare indifferenza verso la maiolica di Castelli? Mai. Le fornaci napoletane intesero tuttavia a conservare l'estro locale e vi riescirono anche guardando l'Abruzzo.

I soggetti delle Fabbriche castellane vanno dai paesaggi, alla mitologia, alla storia sacra: e Diana cacciatrice, un gruppo di pastorelle col greggie, il ratto di Proserpina, l'Estate e l'Autunno, Adamo ed Eva, Caino e Abele, Abramo e Loth, Susanna, Giuditta sono soggetti di piatti, piattini, chicchere, tazzine, vaschette delle fabbriche abruzzesi. Nel Museo Filangeri a Napoli un grande piatto con la scena di Loth inebriantesi colle figlie, la città di Sodoma colpita da incendio, il tutto incorniciato di ornamenti, putti, fiori, frutta, colla firma D. F. A. Grue, è un pezzo culminante. E volendo esemplificare scelgo un piatto col Martirio di S. Orsola (fig. 247) di C. A. Grue ed un paesaggio di Carmine Gentile dolente che le mie riproduzioni non siano a colori (fig. 248).

I paesaggi, frequenti alla ceramica di Castelli, vanno alle grandi armonie verdacee, più miti che vibranti con piccoli paesi o case o ruderi di colonne e striscie d'acqua azzurreggianti lievi e bizzarre. Tale il tipo fondamentale; ma la produzione fu varia nei colori, nei soggetti e nelle cose.

Il Museo Pasolini di Faenza vanta sei posate col manico di maiolica verde, e il cucchiaio tutto di maiolica, un quadretto di cinquanta figure con Mosè che detta la legge, ed alcune tazze color bruno, importanti in ciò che questo colore si ripete poco nelle ceramiche di Castelli. Nè le maioliche castellane scarseggiano (1).

Fig. 247 — *Atri*. Piatto nel Museo Cherubini (Fotografia comunicatami dal Prof. Vincenzo Bindi).

Castelli non fossilizzò i suoi prodotti e i Grue pensarono alla divulgazione; così venne aperta una Fabbrica di maioliche ai primi anni del XVIII secolo colla vigile iniziativa di Aurelio Grue unitosi al fratello Liborio; e coi Grue questa fabbrica nacque

(1) Contiene alcune maioliche pregevoli di Castelli, la Raccolta d Anselmo Anselmi († 1907) ad Arcevia. Notai quella preziosa del Museo di S. Martino a Napoli.

e si estinse dopo che Liborio lasciò il fratello avendo preferito far da sè a Teramo (1).

E Bussi piccolo paese degli Abruzzi vantava una fabbrica di maioliche fondatavi da Francesco Grue, anch'essa infelice in una vita stentata e breve.

Napoli possiede molte maioliche di Castelli che l'Esposizione di Chieti, nel 1905, pose viepiù in rinomanza; e ricorda uno specialista di queste maioliche, Diego Bonghi, come ricorda il conte di Chiaromonte pei biscotti di Napoli e Charles Worth per le porcellane di Capodimonte. Le maioliche castellane apparvero eziandio nella Raccolta di Don Antonio Franchi la quale, come quella Bonghi e come il Museo Tesorone ricco pure nel ramo delle nostre maioliche, non esiste più (2). Sennonchè la Raccolta Bonghi s'integrò al Museo di S. Martino tanti anni sono; e chi rammenta l'Esposizione d'arte antica a Napoli del 1877, deve avere in mente le bellezze maiolicarie nelle Raccolte Franchi, Tesorone, Sambon; escludo la Raccolta Bonghi fin d'allora nel Museo di S. Martino.

La Calabria non vorrà obliarsi in questo paragrafo: nel XVII secolo essa si aperse alla ceramica e i signorotti del luogo, i Caraffa di Castelvetere e altri baroni, chiamati dall'Abruzzo i figulinai ad insegnare, iniziarono una ceramica calabrese di cui si ha notizia nelle storie e nelle Raccolte d'arte. Il luogo è adatto e sarebbe adatto alla fecondazione d'una ceramica locale; la materia prima non manca e lo spirito dell'arte si accende nei calabresi che accoppiano l'anima poetica all'operosità della vita. Così i paesi della Calabria poco conosciuti dagli italiani e poco considerati, bisognosi di lavoro che li redima, vogliosi di ricacciare nel limbo le dolorose tradizioni che annebbiano l'onestà presente, questi paesi potrebbero allacciare alla industria antica la presente, e il successo dovrebbe loro arridere.

In Liguria: Genova con Savona (e Savona tira Albissola vicina) non restarono immote al desiderio verso le belle maioliche: G. e S. nell'epoca anteriore furono sedotte dai rivestimenti maiolicari di cui parlammo; e Albissola, che nelle faenze sta sopra a Genova e con Savona integra la fabbricazione ligure, vanta nella Parrocchiale una pala, grande maiolica dipinta colla Natività di Cristo e la inscrizione in parte sciupata che dice precisamente: FATTO IN ARBIZOLA DEL 1576 $\frac{P}{X}$. MANO. DI. A. GVSTINO (tre righe logorate) GIROMINO. VRBINATO. LA DIPINSE. La pala d'altare trovasi nella sagrestia, circondata da una sagoma di stucco quasi ignobile, e svolge una colorazione giallo-azzurra biancheggiante in un gruppo di nuvole, fondo a una gloria di angeli e al Redentore che culmina.

Albissola procede di pari passo con Savona nelle maioliche, e le fornaci savonesi si compenetrano alle albissolesi. Quivi si fabbricò ogni genere di piatti, vasi, brocche, di cui, soprattutto il console inglese Yeats Brown raccolse una confortante Collezione (1); e si fabbricarono gruppi allegorici, trionfi di Bacco, Caccie di Diana, le quattro Stagioni, al cui tipo appartengono certe terre nere escite dai forni d'Albissola (2).

Savona esulta al ricordo dei Guidoboni e di Bartolomeo detto « il Prete di Savona » (1654 † 1709).

I Guidoboni o Guidabono da Castelnuovo in Lombardia sul finire del Secento lavoravano felicemente la ceramica in Savona. Gio. Antonio, primo a conoscersi (fior. alla fine del XVII secolo) ceramista, diè all'arte tre figli, Bartolomeo (n. 1654), Domenico (n. 1670) e Niccolò questi inferiore a' due altri. I Guidoboni, chiamati altrove dalla fortuna, come dice l'Alizeri, non diedero successori a Savona lor nuova patria (3). Gio. Antonio accettàti gli stipendi della madre di Vittorio Amedeo, morì nel 1685; Bartolomeo più noto usualmente detto il Prete di Savona finì a Torino ventiquattr'anni più tardi, Dome-

(1) Cherubini, op. cit., p. 21-22.

(2) Il Museo Tesorone iniziato settant'anni fa circa, quando a Napoli i collezionisti d'arte erano più rari d'oggi, fu riunito specialmente da Pasquale Tesorone il quale non si limitò a un genere piucchè all'altro, ma fu universale nel tempo e nei generi. E Napoli che vanta integra la Raccolta Filangieri, oggi Museo Civico di questo nome e quella ragguardevole del Duca di Martina (ambo iniziate dopo il Museo Tesorone con copiosissimi mezzi, e quest'ultima al presente Museo privato del Conte de' Marsi Placido di Sangro), Napoli vede abbandonare ai venti d'un asta (1909) il Museo Tesorone, eccettuata una piccola parte di ceramica, specialmente moderna, che conserva il mio amico Giovanni Tesorone figlio di Pasquale. Il Museo, dice chiaro il Catalogo della vendita, senza possedere dei pezzi eccezionali non vale tanto per i quadri quanto, e soprattutto, per gli oggetti d'arte nell'industria che qui ora interessano; e contiene molti pezzi di Capodimonte, nel ramo delle porcellane un bel ciclo di biscotti, maioliche castellane, oggetti delle fabbriche napoletane Del Vecchio e Giustiniani, buoni saggi di ceramica chinese e giapponese, una raccolta di vetri, contiene delle terrecotte e soprattutto delle armi. Così il Museo Tesorone come la Raccolta Sambon, che citarvi qualche volta in queste carte, non esiste più.

(1) Il console inglese a Genova Yeats Brown possiede una brocca grande con decorazione gialla su fondo bianco datata 1623, senza marca; vuolsi di Savona. È oggetto raro perchè le ceramiche savonesi anteriori al 1700 costituiscono un desiderio dei raccoglitori.

(2) Albissola vede fumare i suoi forni anche oggi. Ma che differenza col passato! Ora fabbrica le pentole e ivi, quando l'arte intende a nobilitare i suoi prodotti, l'arte sta lontana dal suo fine. La pala accennata vedesi in Albissola Marina, la iscrizione riferita leggesi a destra della Vergine.

(3) Op. cit., vol. II, p. 257.

nico dispersa la famiglia si condusse a Napoli e Niccolò finì nell'ombra.

Dopo i Guidoboni rivisse la bellezza a Savona mercè il Chiodo e il Levantino: quest'ultimo morto vecchissimo († 1821) aveva abbandonato Savona e morì sdegnato, dicono, nel vedere le ceramiche savonesi precipitate nella volgarità. Giacomo Boselli († 1744) si affaccia alla vita altéramente: la Società Patria d'Arti e Manifatture fondata in Genova nel 1786, vantava il B. fra i primi soci onorari. Egli tentò il biscotto desioso di emulare la celebre Fabbrica di Sévres: a tal proposito chiamava di Francia operai ai suoi forni, cercando ottimi disegni, e il Traverso, il Ravaschio furono dei suoi. Egli ebbe emulo Giuseppe Robatto (n. 1752) il quale nel 1798 contese al Boselli, dal Governo, la privativa dell'arte; e col Robatto, unitosi poi col Boselli, i forni savonesi videro dileguare ogni fortuna. Il Boselli imitò gli stranieri, li contraffece, e alterò la sua firma che fu letta anche Borelli e Borelly: ciò ripugna. Ecco come il Boselli si trova chiamato Borelli e come il Robatto mutò in Ruibaud il casato a parer francese (1). Il Garnier indicò nelle fabbriche ceramiche di Marsiglia una Fabbrica di Jacques Borelli colla firma Borelly, ma il Boselli alterò il suo nome, contraffece le maioliche marsigliesi e non diresse Fabbriche in Francia (fig. 246 *g* ed *h*).

L'attività savonese supera ogni idea e gli artisti a Savona furono, certo, moltissimi: il Genolini raccolse le marche d'un Croce(?), d'un lo Mercenaro (?), d'un Giordano, d'un Folco, del Levantino nominato, d'un P. Brusco, d'un G. Bellotti, d'un Bartolomeo e d'un Botero savonese (1729); d'un G. Berti, d'un Pescetto, d'un Siccardi, d'un Gian Tommaso Torteroli (1). E spicca Gerolamo Salomoni (fior. circa nel 1650) le cui faenze recano un sole con o senza le lettere G. S. ed emerge senza fierezza Agostino Ratti († 1775 [2]).

Il Levantino indicato da me e dal Genolini è un Luigi Levantino « bocaler de Albissola » che lavorò a Venezia in Contrada di S. Barnaba maioliche nel gusto albissolese o savonese, contemporaneo a un Niccolò Corradi « de Albissola », nel 1649 addetto alla fabbrica di maioliche fondata a Torino dal capitano Giovangiacomo Bianchi genovese.

Fig. 248. — *Milano:* Piatto nel Museo Genolini (Fotografia comunicatami dal Prof. Vincenzo Bindi).

Artisticamente le ceramiche liguri secentesche superano le settecentesche; e nel XVIII secolo Savona

(1) Op. cit., p. 128. Il Garnier conservatore del Museo di Sévres, lesse Borelli e non informò bene sul vero essere di questo ceramista. Sulla firma il G. non ha tutti i torti, stando alla grafia perchè certe firme del Boselli meglio si leggono Borelli e Borelly che Boselli; ma a parte che altre firme si leggono Boselli, tale casato esiste ancora a Savona, il casato Boselli non Borelli.

Nel Catalogo del Museo a Cluny il Du Sommerard osserva, a proposito della Fabbrica di Savona (p. 256) « C'est vers la fin du XVIII siécle « qu'i une influence nouvelle s' y fait sentir sous la direction de la « famille Borelly a laquelle on attribue, peut-être à tort, une origine « française ». Ormai il torto dev'essere riconosciuto: i ceramisti italiani, non ammettono la nazionalità francese delle ceramiche boselliane purammettendosi che il B. trasse da fabbriche forestiere de' pezzi i quali venivano finiti e ritoccàti nella sua Fabbrica.

(1) Op. cit., tav. XXXI, XXXII e XXXIV.

(2) I Salomoni formarono una progenie di ceramisti. L'Alizeri *Notizie* cit. vol. VI, p. 236 parla su parecchie mattonelle che assunse nel 1598 il Salomoni dal « magnifico » Antoniotto Cattaneo, per i pavimenti ad un suo Palazzo.

non sostiene il confronto delle floride maioliche fabbricate nel secolo anteriore dipinte a cammeo azzurro, dal ritmo genialmente sobrio.

Dalle fornaci savonesi escirono molti vasi da farmacia facili a trovarsi nella Liguria; l'Ospedale di Pammatone a Genova ne possiede; il Museo Civico di Torino raccolse de' magnifici vasi savonesi barocchi e roccoccò dalle sagome ondulate, coperti da mascheroni, figure e stemmi, sceneggiàti da tenui idilli. E possiede, delle stesse fabbriche, una Collezione di vassoi. Così, in tutto, il Museo di Torino offre molti raffronti alla ceramica savonese, un po' greve in intrecci e conchiglie, solenne come nei vasi predetti in toni e luci vistose.

Sull'altro lato della Penisola alcune piccole città Bassano, Angarano, Treviso e la pomposa Venezia a cui s'inchina Murano, offrono del filo al nostro telaio.

A Bassano i romani Antonio e Bartolomeo Terchi addetti in una Fabbrica dei fratelli Ottaviano, Giorgio e Sforza Manardi, correndo i primi anni del Settecento, recavano decoro a questa Fabbrica che abbandonarono ad aprire due altri forni: Antonio a Siena (1727), Bartolomeo qualche po' dopo a S. Quirico presso la stessa città. La Fabbrica erasi specializzata nei « lattesini » « o latticini » graditi nel tempo in arditezze e sensazioni gentili (1).

Vedute locali e paesi, mitologia e storia, ecco i soggetti: e chi dice Bassano dice Nove, borgata poco lungi da B., come dice Savona chi dice Albissola.

Venezia con Bassano (Fabbrica di Nove) viene rappresentata da qualche saggio in queste carte (fig. 249): la modestia del numero non toglie ai miei saggi la efficacia di esemplificare utilmente. Soprattutto il piatto tondo a giràli di Venezia o Bassano — lo assegnerei a Bassano — leggieramaio lica, sonora, romanticheggiante nelle scene di ruine, settecentesco, con giràli a rilievo, attesta un gusto di moda nel sec. XVIII. Così ricompare qui o appare un di quei vassoi dal contorno ondulato, dalla veduta romantica con isolette alla chinese, fabbricazione veneziana come è bassanese, di Nove, la scodella con coperchio e con piattino smerlato che la mia penna tentò di contornare nella eleganza delle sue forme.

Nove particolarmente esulta in una fornace fondatavi nel 1728 da Giovambattista Antonibon che si condusse a prospere sorti: essa ricevette dei privilegi nel 1732, e nel 1756 il successore Domenico Pasquale Antonibon aperse una Fabbrica anche a Bassano e sulle ali del progresso, la Fabbrica di Nove si allargò e giunse sino ad occupare nella maiolica duecentocinquanta persone (1).

Accennai i lattesini. Nei primi del Seicento erano in voga a Venezia questi « lattesini », genere di stoviglie faentine o lodigiane azzurro chiaro con ornati bianchi. Nel 1669 i fratelli Manardi bassanesi, studiarono la imitazione di queste stoviglie nella indicata Fabbrica di Bassano e la imitazione perfetta, onorò la Fabbrica col privilegio di unica produttrice dei « lattesini » nello Stato Veneto. In seguito i fratelli Manardi tentarono le maioliche genovesi, e il Senato veneto nel 1693 loro accordava di fabbricare queste maioliche che giovarono al rapido ascendere dei prodotti bassanesi. Dopo i Munari la famiglia Moretti costruiva un forno ad Angarano, sobborgo di Bassano, a cui si vollero attribuire dei saggi firmati DIONIGI MARINI, 1636, la qual cosa non va accolta senza gravi riserve, poichè la Fabbrica Moretti non salirebbe sì alto nel tempo. Angarano vinse poi Bassano i cui forni illanguidirono per riaversi un po' dal 1705 sino al 1737, nel quale anno si inizia la fama della Fabbrica Manardi.

Angarano sopravvivendo, grazie alla abilità di Gio. Battista Fabrio sussidiato dall'esperienza di Pietro Varion di Parigi, produsse, colle maioliche, porcellane e cristallerie nel secolo XVIII, movendo guerra a Nove che oggi continua a far parlare di sè benchè vada al commercio per la spietata concorrenza. Un Giammaria Baccin lavorante a Bassano nel 1780, apriva fabbrica ad Angarano, si univa tre anni dopo a G. B. Viero bassanese, e la società non continuò molto se il Viero faceva da sè con un plastico Domenico Bosello, veneziano già addetto a Vienna nella Fabbrica di porcellane.

Treviso offerse agli amatori di ceramica alcuni buoni lavori settecenteschi: una fornace posseduta da Giovanni Rossi nel borgo detto La Fiera, suscitò larga simpatia nel Veneto. Mal pratico del commercio, il Rossi cedette la fabbrica a Giovanni Maria Ruberti il quale nel 1772 e 77 ottenne dei privilegi e intensificò i forni imitando impareggiabilmente. le maioliche di Marsiglia

---

(1) Baseggio. *Commentario della fabbricazione di stoviglie presso Bassano*, Bassano 1851. Drake, *Notes on venetian ceramies*, Londra 1868. E legga-Urbani de' Gheltof, *Fabbriche di maioliche in Bassano*, Venezia 1876.

(1) G. A. Figoli a Genova possiede una Raccolta di porcellane di Nove presso Bassano.

Quanto a Venezia, imperversavano tempi procellosi all'economia pubblica, contrari ad ogni iniziativa. Però fumarono i forni veneziani; ed il Senato largheggiò in editti proibitivi a favor della ceramica locale. Così sotto l'anno 1665 si proibiva la entrata in Venezia delle terracotte da luoghi esteri, e il Genolini (1) cita un piatto colla scritta: *Zener Domenico da Venecia feci in la botega al ponte sito del andar a San Polo,* 1568; cioè indica un ceramista e una bottega a Venezia alla quale forse fu addetto un M. Ludovico, il cui nome si legge in un piatto descritto dal Jacquemart colle parole: *In Venetia in contrada di Sto. Polo, in botega dy M. Ludovico* (2).

Si cita, con altri ceramisti di quest'epoca, un Jacomo vasellaro nel 1593, un Dionigi Marini nel 1636, uno Stefano Barcella veneziano e altri lavori di Fabbrica veneziana si citano (anni 1591, 1622, 1636), eppoi segue un secolo circa d' interruzione ad attestare la decadenza locale al cospetto di Fabbriche forestiere che meglio avviate servirono bene Venezia. La quale si ridestò durante il secondo quarto del secolo XVIII, grazie all'iniziativa de' fratelli Giannantonio o Giannandrea e Pietro Bertolini che, con privilegio del Senato, apersero a Murano una Fabbrica le cui terre fini, leggiere al tocco, rispondono con suono limpido e acuto alla fantasia dei ceramisti. Le maioliche dei Bertolini e bertoliniane, cioè di chi si studiò lo stesso fine toccato dai maiolicari a Murano (ed ebbero seguaci i B.) sono in rilievo, stampate, o dipinte spesso a fiori e fronde in un ordine di colori bassi e freddi; nè si esclude il paese, come non si esclude qualche modello più animato dei modelli che formano il tipo fondamentale della fabbricazione bertoliniana. Tempietti con fondo di paese, paesaggi con fabbriche e fondo di marina, caccie, Davide vincitore di Golia presente Saulle, tale una nota fatta su pezzi bertoliniani.

Venezia assimilando la fabbricazione della maiolica colla porcellana, come usarono i fratelli Bertolini a Murano, raccolse dei successi superanti la media, colle sue porcellane; e ne dirò più qua.

D'altri paesi veneti invece che lavorarono e dipinsero decorosamente le terre, non scriverò; e non indicherò Candiana d'Este, che nel XVII e XVIII secolo produsse delle ceramiche con decorazioni floreali e orientaleggianti le quali tuttavia interessano l'esteta (1).

Ancora nel settentrione, Torino, vide forni suoi propri alla fine del XVI secolo: un piatto traforato nel Museo Civico si accompagna alle parole « *fatto in Torino addì 12 de setêbre 1577* ». Chi se ne meraviglia? Vittorio Amedeo II si studiò, in Piemonte, di proteggere l'industria delle maioliche e delle porcellane e nel 1699 si pagava, per ordine di « S. A. R. un Maestro in vasi di terra venuto da Bologna » il cui tentativo non riescì, mancando la terra opportuna. Poi la terra si trovò a Castellamonte, Mondovì, Borgomanero, Valduggia, Barge e Giorgio Rossetti da Macello, otteneva nel 1725 ampi privilegi per introdurre... « in questa città una fabbrica di maio-« lica si fine come ordinaria e di qualunque disegno « tanto alla China quanto a figura » (2).

E si parla di operai stranieri indispensabili: si accennerebbe un Antonio Nani da Urbino e anche Orazio Fontana che avrebbero introdotto a Torino la maiolica, avendovi aperto una Fabbrica nel 1564, volente Emanuele Filiberto. Se pertanto ha ragione chi non ammette che i predetti Maestri abbiano aperto una Fabbrica a Torino e solo abbiano lavorato per Emanuele Filiberto, nessuno esclude le cure del principe all'incremento di fornaci locali intorno l'anno predetto (3). Il Museo Civico offre copiosi saggi di ceramica torinese alcuni somiglianti le maioliche savonesi, alcuni evocanti l'ornamento chinese. Nel 1646, insomma, grazie a Gio. Giacomo Bianchi genovese, sorse un forno a Torino per la maiolica con privilegio governativo presso il regio Parco; e a molta distanza, nel 1725, Giorgio Rossetti di Macello testè nominato apre, con privilegio pure in Torino, una Fabbrica di maiolica che condusse un certo tempo, eppoi continuò col nipote Giovambattista; e nel 1737 Giorgio Giacinto Rossetti di Pinerolo, fratello di Giovambattista, con una sua Fabbrica di porcellane serenamente sfidò la Fabbrica fondata dallo zio caduta nelle mani del banchiere Pietro Bistorto.

(1) Op. cit., p. 103.
(2) Op. cit., tav. XX n. 356.

(1) Buona Raccolta nel Museo Civico di Padova.
(2) Claretta, op. cit., p. 80-81.
(3) Campori, *De la manufacture de majolique établie par Orazio Fontana à Turin* in *Gazette des Beaux Arts,* Parigi, 1867, p. 346 e seg. Lo studio del C. stabilisce, su documenti, la data nella quale il Fontana lavorò al duca di Savoia (1564). Trattasi d'un mandato di pagamento per certi vasi di terra. E stabilisce un fatto che potrebbe interpretarsi favorevolmente sopra la fondazione d' un forno ceramico a Torino, indicato sur un'altra nota di pagamento colla frase « capo dei vasai di S. A. » riferita al Fontana (p. 349) nello stesso anno 1564. La qual cosa troncherebbe le corna al toro. Eppure v'ha chi esprime qualche riserva. Ad ogni modo se la Fabbrica si aperse, essa sarebbe durata poco a giudicare i prodotti.

I Rossetti stettero lungamente alla Fabbrica di

Fig. 249. — *Venezia e Nove* (Bassano): Zuppiera e Vassoi.

maiolica e porcellana, la quale nel secolo XVIII raccolse i suoi migliori successi ed essi primeggiarono, benchè altre Fabbriche abbia veduto Torino, quella aperta da Gio. Antonio Ardizzone di Bra nel borgo Buratto. La Fabbrica Rossetti lavorò tranquillamente sino ai primi del secolo XIX con scarsa fortuna. Gratapaglia: ecco una firma che si legge non infrequentemente su piatti torinesi settecenteschi.

Non lungi da Torino, Vinovo crebbe alla maiolica e alla porcellana in una festa di forme e in una varietà di oggetti che nessuna Raccolta come quella al Museo Civico di Torino sa meglio dimostrare. La Fabbrica vinovese non crebbe, pertanto, da maestranza locale ma crebbe da artisti e operai forestieri entrati nelle file principali. Il De Mauri che ritessè *ab-imis* la storia della Fabbrica di Vinovo, mostrò Vinovo nè suoi tre periodi d'attività saliente(1): il I. dal 26 ottobre 1776 al gennaio 1780, sotto la direzione di Giovanni Vittorio Brodel e Pietro Antonio Hannong di Strasburgo; il II. dall'aprile 1780 al novembre 1815, sotto la direzione nobilissima di Vittorio Amedeo Gioanetti († 1815): s'apre qui una sosta dal 1796 al 1814, in cui la Fabbrica restò chiusa; il III. periodo dal 1815 al 1820, dirigendo Giovanni Lomello che non seppe mantenere la Fabbrica all'altezza che essa toccò nel glorioso direttorato Gioanetti.

Le maioliche di Vinovo sono rare, non sono scarse le porcellane; e ne dirò accennato Sassuolo e rapidamente qualche altra Fabbrica.

Fiorì a Sassuolo la ceramica nel Settecento; e questa piccola terra modenese si esprime con eloquenza, soprattutto premendo lo zelo di Giovan Maria Dallari. Costui acquistò nel 1756 una Fabbrica aperta nel 1741 da Gio. Andrea Ferrari, buon ceramista, che fe' progredire la maiolica sassolese e unì provvidamente la sua pratica ad artisti notevoli; Ignazio Cavazzuti e Pietro Lei di Sassuolo.

Escirono maioliche di qualche importanza dalle fornaci di Bologna: Antonio Rolandi e Giuseppe Finck viennese nello stesso tempo che a Sassuolo sostennero il decoro delle nostre

(1) De Mauri, *L'Amatore di maioliche e porcellane*, Milano 1899, p. 290 e seg. Sobrero, *Memoria sulle porcellane di Vinovo letta alla R. Accademia delle Scienze di Torino il 10 febbraio 1867*, in *Atti* di dª. Accademia., vol. II, 1866-67, p. 221 e seg. Carena *Elogio del dottor Gioanetti* in *Atti* suddetti 1816, p. 135 e seg.

e Bologna tentò allora la porcellana con un francese, Giuseppe Pietro Varion, il quale imitò francesi, tedeschi e inglesi incautamente (1).

Qua e là da Bologna, — Milano, Pavia, Montelupo, Siena, potranno interessare.

Milano costruì i suoi forni ed un Pasquale Rubati (fior. nel 1762) si distinse. Nel Cinquecento non ne vide attivi, la Metropoli lombarda che nel Settecento evidentemente ambì alla fabbricazione di belle maioliche, come attesta un documento che proibisce l'introduzione della maiolica forestiera a Milano ad incoraggiare i forni locali (2). Così la ceramica milanese evoca l'industriale Felice Clerici il quale dopo faticose ricerche, produsse una maiolica locale elogiatissima. Milano concedette dei privilegi al Clerici nella cui Fabbrica dipinse il Rubati con un Antonio Martinelli, un Francesco Giovanola con un Paolo Galletti.

Oggi Milano conserva maioliche locali in varie Raccolte private e nel Museo artistico municipale: nè i forni locali si limitarono a piatti, servizi da tavola dipinti o in rilievo, essi fabbricarono statue e gruppi dove spesso l'arte si effonde con garbo e, quivi, come in altri luoghi, si imitò il Giappone come attestano i saggi descritti dal Demmin.

Pavia occupa essa pure un posto vistoso nella ceramica secentesca e i suoi Cuzio, di cui esistono vari piatti firmàti da Antonio Maria Cuzio, lo attestano vittoriosamente.

Cammillo Brambilla (3) indagò la storia delle fornaci pavesi, ed io raccolsi notizie di maioliche cuziane eseguite da un predecessore di Antonio Maria, Gio. Antonio Barnaba Cuzio il quale lavorava nel 1688, secondo il millesimo dipinto su un piatto descritto dal Genolini (4). E a questi rimando il curioso, dopo consideràti altri Cuzio non maiolicari benchè della famiglia i cui lavori, continuati dagli eredi che tennero accese le fornaci pavesi morti i Cuzio, furono insufficientemente imitati ai primi del Settecento. Stessa terra e medesima vernice cupa, lucidissima come nelle maioliche cuziane.

Par doveroso accennare i forni lodigiani fumanti a Lodi intensamente avanti il secolo XVIII: e fu epoca florida alla ceramica locale quella in cui un Felice Crevani ivi lavorava nella seconda metà del XVIII secolo. Una Fabbrica Rossetti produceva le maioliche omonime oggi ricercate, come oggi loda un Antonio Ferretti che ai primi del secolo appena tramontato, ravvivò i forni lodigiani ad una produzione che vorrebbe ricordare le antiche glorie di Faenza.

Dall'altro lato di Bologna, Montelupo, la piccola terra presso Firenze, domanda un posto a certe sue vaserie in eleganti rilievi di terra rossa verniciati con bruno talora coperti da terra biancastra, o gialli su fondo bruno. Il Museo di Sèvres possiede un piatto dipinto da Giovenale Tereni di Montelupo e uno con su Montelupo, così il Museo di Kensington conserva una fruttiera d'un Raffaello Girolamo, *Raffaello Girolamo fecit M.*[te] *Lpo* 1638. Non lungi da Montelupo, Siena meno inclinata alla ceramica, presenta alcuni artefici che lavorarono in fabbriche locali settecentesche: un Terenzio Homeno di Siena, 1727, firmava un piatto nel Museo di Berlino e un Bartolomeo Terchi romano, un Ferdinando Maria Campani senese, sono maiolicari che s'incontrarono negli anni 1733-34. Il Campani fu detto il Raffaello della maiolica avendo copiato Raffaello, come attesta anche un piatto del 1733 al Museo Britannico.

Verso Napoli, nelle Marche, antica ròcca ceramica, Ascoli accampa diritti ed Osimo lo stesso. L'industria ceramica, nei tempi antichi, non dovette mancare in Ascoli, ivi essendosi dissotterati vasi, coppe, terraglie comuni; e si sa di vasai appartenuti alla fine del XV secolo governanti nel Consiglio di Cento e della Pace.

Emilio Luzi scrisse di « Ceramiche ascolane », (1) offerse documenti sopra una Fabbrica settecentesca e stampò la copia di un contratto (1787), col quale un abate, Valeriano Malaspina, concede in affitto a Biagio Cacciani, d.° Carbone di Pesaro, una Fabbrica di maioliche aperta per ordine pontificio. Dai fatti racimolati pare che il Malaspina avesse molto lavorato per « ridonare al suo paese la industria della maiolica » ma i risultati non corrisposero al desiderio di tutti; la Fabbrica nel 1796 si chiuse e senza i Cappelli forse non si sarebbe riaperta. Sennonchè la Fabbrica dovè chiudersi novamente, scoppiata la Rivoluzione francese del 1799, la quale portò danni incalcolabili ad Ascoli, onde la Fabbrica non riprese la sua atti-

(1) Malagola *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza,* art. p. 332.
(2) Genolini, op. cit., p. 153. Il G. si propose la esplorazione documentaria sopra le Fabbriche di Milano e fece molte ricerche nell'Archivio Civico.
(3) *I Cuzio e la Ceramica in Pavia,* Pavia 1888.
(4) Op. cit., p. 128 e seg.

(1) *Arte e Storia* 1889, p. 218.

vità se non dopo due anni che Pio VII fu creato papa. I Cappelli, sempre padroni, nemmeno questa volta vinsero le ostilità, e la Fabbrica ascolana abbandonarono a un Giorgio Paci che la ricomprò per se i suoi figli Luigi, Domenico, Gaetano. I Paci ne migliorarono le sorti, e sotto Luigi, l'azienda camminò sospinta dai suoi nipoti: a questo periodo appartenne Giovanni Paci figlio di Luigi che dipinse vasi e piatti ad imitazione de' Grue. Molti vasi di cotal Maestro vedevansi nella Galleria Colucci che ora ne conserva due soli.

Nel secolo XVII esistevano in Osimo delle Fabbriche: all'Esposizione di ceramica a Roma nel 1889, si additava una piastrella colla scritta Osimo 1642; e il Maraschini radunò le file di queste Fabbriche, esumando documenti archivistici osimiani a commento delle notizie raccolte sul posto (1).

Napoli ora (a parte le porcellane) può interessare colla Fabbrica Brand citata fra le maioliche cinquecentesche; essa riappare nel secolo XVII. Quindi si parla ora di pezzi così indicati: *Paulus Franciscus Brand pinxit, 1684.* All'istess'epoca appartengono i vasi da farmacia firmati *Capaccio, N., 1682* (esiste un vaso con questa firma al Museo Civico di Torino) ed è marca napoletana il monogramma *I.M.N., 1764,* come tali sono le marche luna crescente, il monogramma intrecciato delle lettere *H.F*, una corona chiusa sormontata da stelle a sei raggi o un semplice *B C.* col nome Francesco Brand che sembra tutt'altri che « Paulus Franciscus ». Ciò mostra la esistenza parallela, in Napoli secentesca, di due fabbriche ceramiche, Brand e Capaccio, la cui età si estende oltre il detto secolo. Nè si potè dimostrare l'attività maiolicaria a Napoli, sulla fine del XVII secolo e nel secolo successivo; quivi la pubblica curiosità era alimentata dall'importazione delle porcellane forestiere, chinesi e giapponesi riaffermata da cronache e fatti. Però, stancamente, la tradizione maiolicaria non si interruppe mai nel regno di Napoli (2). Gli Abruzzi colla ceramica di Castelli aiutarono i napoletani anelanti a bellezze maiolicarie, e le fabbriche castellane dei Grue e dei Gentili si associarono alle nostre fabbriche che nel chiesto insegnamento non perdettero la loro originalità. Napoli doveva esser colma di ceramiche abruzzesi; oggi se ne raccolsero moltissime nei Conventi aboliti e nelle Collezioni private. Sull'esempio dei Grue, alla Fabbrica di Capodimonte una famiglia, i Chiaiese, lavorò varie generazioni ad abbellire Napoli e i luoghi vicini.

Conosciamo molti pavimenti di mattonelle cinquecentesche. Napoli, in Italia, è la città che ne riunisce più d'ogni altra; e Napoli settecentesca gareggia colla cinquecentesca nei pavimenti maiolicati. Nel numero il Settecento supera il Cinquecento; e il nome dei Chiaiese non si dissocia frequentemente dalla ceramica napoletana roccoccò perocchè i Chiaiese, i quali domandarono lezioni all'Abruzzo ceramico, si considerano i rievocatori più autorevoli della ceramica settecentesca a Napoli. La quale in pavimenti ed in rivestimenti vanta colà ancora lavori ingegnosi. Un pavimento di Leonardo Chiaiese appartiene alla chiesa di S. Lorenzo ad Anacapri e va al 1761; altri pavimenti eseguiti verso quest'epoca ancora in essere (Oratorio di suor Orsola Benincasa a Napoli [tavola CXVII *b*.]) o tolti dal loro posto e depositati in Musei (pavimento a S. Andrea delle Dame conservato nel Museo nazionale [tav. CVVII *a*]) (1) senza accennare un pavimento in una chiesetta di Forio d'Ischia conservato nel Museo artistico industriale di Napoli, indicano il tipo pavimentale napoletano composto da un tumultuoso correr di curve e rette, in sagome, mensole, cartocci, vasi di fiori e frutta, pampini, uve e festoni animati da uccelli, sceneggiàti da uomini, abbelliti da prospettive, paesi e marine, tutto riunito con vivacità. La chiesa e la Cappella di S. Filippo e Giacomo, della Pietra Santa, di Donna Romita, di Donna Albina concorrono signorilmente al patrimonio maiolicario di Napoli roccoccò; il quale ci sospinge in un chiostro nel Convento delle Clarisse, incrostato da mattonelle policrome che il Bertaux (2) assegna a maiolicari abruzzesi, il Tesorone dà a forni napoletani e la storia, sfatando in sostanza tutte e due, insegna che esso escì da Maestri abruzzesi, Donato e Giuseppe Massa (fior. nel 1742). Fu osservato che la maiolica settecentesca delle provincie meridionali d'Italia, potrebbe chiamarsi « la maiolica del giallo imperante e del verde invadente ». Infatti, i due colori sia nel valore quantitativo sia nella preponderanza intensiva, normalmente primeggiano su ogni

(1) *Nuova Rivista Misena*, 1890, p. 71 e seg.

(2) Novi, *Dell'industria ceramica nelle provincie napoletane*, Napoli, 1865. Dello stesso: *La fabbricazione della porcellana in Napoli* (due memorie) Napoli, 1879. Dello stesso: *I fabbricanti di maiolica e di terraglie in Napoli*, Napoli, 1881. Tesorone, *La porcellana di Napoli e la Collezione Charles-Worth*, in *Arte* maggio e giugno 1901.

(1) I disegni della mia Tavola furono copiati da me da disegni di E. Montrone che li pubblicò, con altri. nell' *Arte ital. dec.*, 1900 p. 85 e 87.

(2) Estratto dalle *Mèlanges d'archéologie et d'histoire*, vol. XVIII.

altra tinta senza alcuna amorosa legatura. Questa accusa, che può lanciarsi ai pavimenti settecenteschi di Napoli, può unirsi ad una relativa al disegno: la cura dei maiolicari napoletani nel comporre sagome, mensole, vasi, cartocci, valutandoli come rilievi, cercandone le sfuggite prospettiche, mostrandone le opu lenti rotondità e marcandone le insenature gagliarde, come si trattasse di cose vere, questa cura dico va disapprovata. Io mi schierai sempre contro simili contrasti contro la presenza di essi nelle opere artistiche come quelle ora esaminate e non farò eccezione quidove una superficie, su cui si deve passeggiare, riceve la illusione del rilievo. L'assurdo trionfa nei pavimenti maiolicati di Napoli, e, a parte l'attività che essi rappresentano lo studio, la fantasia spesso geniale sempre abbondante che adunano, questi pavimenti non troveranno mai chi scrive fra i panegiristi.

Molto ricercano, gli intenditori e i collezionisti, la maiolica napoletana e specialmente quella dei secoli XVI e XVIII, aspetta ancora il suo illustratore. Scarsissimi cenni e non sempre esatti, contengono i trattati generali e i lessici di arte. Giova perciò andar raccogliendo *ab-imis* e le testimonianze documentate e le cronache accertate; ed io che, in quest'opera, non posso dar fondo all'universo, trascrivo dal *Giornale del Regno delle Due Sicilie,* 4 gennaio, 1817, questa notizia su una famosa fabbrica di stoviglie.

« La fabbrica della finissima Faenza, volgarmente « conosciuta sotto il nome di terraglia, e dai signori « Del Vecchio stabilita molti anni fa, per solidità e « per vaghezza di forme, di colorito e di dipinti, è « certamente la prima nel regno e dell'Italia, ed « una delle migliori di tutta l'Europa. Il tempo, che « spesso fa decadere le più belle Manifatture, ha « fatto progressivamente acquistare a quella dei si- « gnori Del Vecchio la perfezione che nella sua ori- « gine in essa desideravasi, perchè potesse sostenere « con vantaggio il confronto delle più pregiate sto- « viglie straniere dello stesso genere.

« Nuova prova di quanto diciamo sono i vaghis- « simi lavori detti di terraglia profondamente mar- « morata, inventati dai signori Del Vecchio, i quali « ottennero privilegio di privativa con nuova grazia « sovrana oggi da S. M. confirmato per lo spa- « zio di cinque anni a decorrere dal 13 dello scorso « novembre ».

La Fabbrica Del Vecchio ci trascina troppo avanti, conviene approdar subito su l'altro braccio di mare. La porcellana sembra, infatti, un mare, tanto giganteggia. Essa è dura o tenera (1).

La porcellana dura o vera porcellana, consiste in una pasta dura, fina, translucida, bianca, non intaccabile da punta d'acciaio, con frattura compatta, finissimamente granulosa, lucida; essa si rammolisce a 1600° e oltre, divenendo impermeabile, ed è ricoperta con vernici di feldspato e quarzo (vetrina, coperta) non contenenti mai nè piombo nè stagno. La pasta consta di caolino, silice e fondenti alcalini, talvolta sostituiti da calce. La porcellana tenera si distingue dalla precedente perchè non ne comporta l'alta temperatura, perchè è attaccabile da una punta di acciaio e perchè si cuorp e convernice piombifera anche opaca (2); così essa riceve benissimo gli ossidi

---

(1) Davillier, *Les origines de la porcelaine en Europe*, Parigi, 1882; Burton, *Porcelain A. Sketch of its Nature and Manufacture,* Londra, 1907.

(2) V'hanno due principali tipi, ben distinti, di porcellane tenere: l'inglese e la francese. La prima, che si onora del vasellame celebrato di Minton di Stoke-upon-Trent di Creis, ecc., e di origine più recente. comparve al principio del XVIII secolo; raggiunse l'eccellenza verso il 1800, per opera di C. Spode. Può dirsi termine intermedio fra le porcellane vere e le maioliche pregiate. Differisce infatti da queste per contenere ossa calcinate; dalle porcellane dure, perchè più fusibile. Il caolino di Cornovaglia nelle due varietà più pure (Cornish clay e Cornish stone, la cenere di ossa, talora sostituita da fosforite, apatite, navassitei, sombrerite, o da altri fosfati naturali ben appropriati, la selce piromaca infine costituiscono i principali elementi della porcellana inglese. A questi si aggiunge spesso l'argilla plastica. Le proporzioni adottate sono variabilissime. Le paste che si ottengono da tali miscele cotte in forni analoghi a quelli utilizzati per le maioliche fini, forniscono biscotti caratteristici: a superficie levigata. Su questa, dopo sfregamento uniforme con sabbia sottile, si applica la vetrina, ordinariamente costituita da pegmatite, silice piromaca, borace, minio, carbonato sodico, ecc. Ecco le composizioni di alcune porcellane inglesi:

Caolino	30	28	23	»	23	30
Pegmatite	18	30	31	23	27	7
Argilla plastica	»	»	»	23	»	4
Quarzo	»	»	»	11	»	3
Cemento di biscuit	5	»	»	»	»	»
Ossa calcinate	47	41	46	16	46	50
Fritta alcalina	»	»	»	«	3	6

La fritta alcalina risulta costituita così:

Pegmatite	56	60
Quarzo	20	30
Soda	8	—
Borace	8	10
Ossido di zinco	8	-

Questa la pasta, la vetrina si compone di:

Pegmatite	9	20	11
Quarzo			
Cerussa	21	20	13
Fritta	70	60	65

E questa fritta:

Caolino	31	»	12
Pegmatite	»	38	20
Quarzo	14	24	15
Carbonato di calcio	18	11	18
Borace	34	27	35

La decorazione della porcellana inglese si effettua seguendo sostanzialmente gli stessi procedimenti usati per la porcellana dura. Riesce più agevole per il calore non elevatissimo che tali prodotti richiedono per cuocere.

L'antica porcellana tenera francese, devesi al Réaumur. Può considerarsi un vetro, un silicato alcalino terroso incompletamente fuso, ricoperto da uno strato di cristallo. Si otteneva, come risulta da ma-

coloranti, e se la porcellana tenera ha l'inconveniente di rigarsi facilmente e di soggiacere all'azione del fuoco, la nostra gode il pregio incontestabile di tradurre con fedeltà le armonie dolci e le colorazioni soffuse che l'artista sogna dipingendo; le armonie a cui la pasta dura si ribella. Ecco perchè la pasta tenera seduce i nostri collezionisti più della dura e l'arte s'inorgoglisce più alla prima che alla seconda.

Dove si parli di porcellana l'occhio guarda l'estremo Oriente e la China in primo luogo; onde la porcellana fu chiamata la ceramica della China, poichè nella China ricevè forme fantasiose in armonie avvincenti e si addottò largamente sugli edifici (1) prima che si divulgasse nelle regioni vicine e in Europa. Oltre un secolo e mezzo avanti Cristo, la porcellana chinese avrebbe toccato ardui successi e soltanto nel 1518 i Portoghesi, che un anno prima scopersero le coste del grande Impero Asiatico, rivelarono n Europa la ceramica della China. E narrasi che ila voce porcellana, in chinese *Tfe-Ki*, derivi dal portoghese « porçolana » voce che equivale alla nostra stoviglia; però altri credono che l'Europa abbia conosciuto la porcellana molto prima del XVI secolo e attribuiscono all'età bizantina, al tempo in cui Damasco riceveva i prodotti industriali dall'Oriente, la introduzione della porcellana in Europa. Stabilire chi ha ragione è molto difficile per non dire impossibile; non basta constatare la influenza della China e del Giappone sui nostri prodotti, e l'amore delle porcellane chinesi e giapponesi da noi: bei saggi nei « quartieri reali » del Palazzo Pitti a Firenze, uniti a porcellane di Sèvres e « vieux Saxe » (1). Ricorderò tuttavia i lavori speciali del Jacquemart, del Davillier e d'altri (2), che spiegano autorevolmente la storia

---

noscritti conservati nella Manifattura di Sèvres, aggiungendo alla fritta:

Sabbia di Fontainebleau	606
Cristallo minerale	220
Sal marino	73
Soda d'Alicante	37
Allume di rocca	37
Gesso calcinato	27

ridotta in polvere finissima e lavata abbondantemente, marna calcare e creta bianca nelle proporzioni:

Fritta	p. 6
Marma d'Argenteuil	» 1
Creta lavata	» 1

La piasticità, assente nel prodotto così ottenuto, veniva determinata dall'unione intima di esso con sostanze glutinose, quali la mucilagine di gomma, il sapone nero in soluzione acquosa (21 %), ecc, ed aumentata nel processo di putrefazione (Veda Brougniart e Salvétat), a cui durante più mesi veniva sottoposto il prodotto in parola. Dopo cottura vi si applicava per immersione una vetrina così preparata:

Litargirio	p. 90
Sabbia di Fontainebleau	» 67
Ciottoli neri preparati (feldspatici del Limosino)	» 67
Potassa bianca ben secca	» 30
Sal di soda cristallizzato	» 21
Salnitro (cotto 2 volte)	» 10

L'ottenimento di tali porcellane presentava peraltro seri inconvenienti. La lavorazione era difficile ed anche nociva. Fu abbandonata. Nel 1849, la Manifattura di Sèvres, cercò di ripristinarla. Non si ottennero i prodotti bianchissimi antichi, per quanto i nuovi presentassero di quelli ogni altra caratteristica esteriore. Nel 1884 questa celebre Manifattura riuscì, per i notevolissimi lavori di Ch. Lauth e Butailly, a produrre una porcellana tenera che costituisce una conquista, fra le più interessanti, dell'arte ceramica. Fu denominata *porcellana nuova di Sèvres*. È come l'antica di Réaumur: un vetro duro. La sua miscela generatrice sarebbe secondo Vogt:

Caolino	38
Feldspato	38
Quarzo	21

Dopo cottura presenta la composizione:

Ossido di calcio 0.81, » » potassio 0.06, » » sodio 0.03 } Ossido di alluminio 0.09. Anidride silicica 4.6

Differisce dunque dalla porcellana francese del XVIII secolo, per contenere maggior quantità di calce rispetto agli alcali ed un eccesso di silice e di allumina di fronte ai fondenti. È bianca, trasparente, sonora. Cuoce a 1350° e rende quindi possibile una facile decorazione La sua vetrina è ben aderente, spessa, di una trasparenza perfetta; si ottiene dal miscuglio:

Sabbia	43
Creta	33
Biscuit di pasta nuova	21

Dopo cottura possiede la composizione:

Ossido di calcio 0.15, » » sodio, » » potassio } 0.55 } Ossido di alluminio 0.61. Anidride silicica 6.77

Come si vede, non è alcalino-piombifera. Varia, peraltro, secondo i bisogni della decorazione. Così il rosso di rame, che i Chinesi conobbero presto ne, suoi meravigliosi ed innumerevoli toni, richiede una coperta ricchissima di alcali, contenenti boro, zinco e bario, lievemente calcarea, povera di alluminio; lo sviluppo delle mirabili colorazioni che si possono ottenere dal silicato e dell'alluminato di cobalto non si raggiunge senza l'adozione di una vetrina fortemente silicea ed alcalina, addizionata di quantità minime di cobalto e di ferro; le pregiate *cracquelées* si ottengono da coperte ove la silice abbonda, v'ha discreta proporzione di alcali, piccole percentuali di alluminio e di calcio. Sulla pasta nuova di Sèvres, a differenza delle porcellane dure, si possono applicare gli smalti colorati, opachi e trasparenti.

La vera porcellana ne' suoi tipi diversi (Seger), presenta una composizione variamente complessa. Due sostanze essenziali ne costituiscono la pasta: il caolino, argilloso e difficilmente fusibile, ed il feldspato, fusibile invece ed arido. L'uno talora venne associato ad argilla plastica o magnesite, l'altro a quarzocreta o gesso. I caolini europei sono meno plastici di quelli della China e del Giappone. Le porcellane dure orientali (Vogt, -*Bull. Soc. d'Encouragement*-Brougniart. *Traité des Arts céramiques*-Jullien-*Storia e fabbricazione della porcellana cinese*), non differiscono grandemente nella composizione loro. Le paste e le coperte di esse risultano dall'unione di materiali argillosi quali il caolino ed il hoa-ché, e fondenti come il pe-tun-tzé e il yesu ko; i primi essenzialmente costituiti da caolino e mica bianca, i secondi da quarzo, mica bianca e feldspato nella forma di albite. Cuociono, in generale, a temperature più basse di quelle richieste dai prodotti europei. Le vetrine proprie delle porcellane dure sono silicati doppi alluminici: di calcio o di alcali (Bourry-*Traité des industries céramiques*). Si dicono per questo calcari o feldspatiche. Sono durissime, poco fusibili. Le calcari più trasparenti, le seconde più opache, vellutate; di maggior pregio. La decorazione si eseguisce a gran fuoco od in muffola. La decorazione a gran fuoco può venir effettuata sotto o sopra coperta. È di notevoli difficoltà nel primo caso, ed assai ristretta per i pochi ossidi coloranti che si possono utilizzare. Dal cobalto si ottiene l'azzurro, dal cromo il rosa, dal manganese e dal ferro il bruno, dall'uranio il giallo, dal tungsteno il bleu. La decorazione a gran fuoco, sovra coperta si effettua a temperatura più bassa e consentendo l'uso di quasi tutti i coloranti metallici, è maggiormente usata. Di frequente pure si pratica la decorazione a fuoco di muffola che si realizza sempre sovra coperta e richiede l'uso di colori vetrificabili. Su tale argomento sono interessantissimi i lavori di Brongniart (Loc, cit.), Granger *Comptes* rendus 1904, Lauth *Bull. Soc Chimique de Paris-Génie civil*, ecc. Debbo queste notizie al giovane chimico Fabio Ferrari che ringrazio.

(1) Famosa la torre di Nanking, nota sotto il nome di « torre di porcellana » con nove piani, rivestita di porcellane colorite, chiamata la prima torre dell'Impero. V. Planat, *Encyclopédie de l'Architecture et de la Construction*, Parigi, senza data ma non vecchia, specie una 2.ª ediz., vol. III, p. 539 che contiene il disegno della torre e la descrizione di essa. La torre fu distrutta nel 1864. Egan Mew, *The Trapnell Collection of. Old. Chinese Porcelain* in *the Magazine of Fine Arts*, 1906, p. 170 e seg.

(2) Jacquemart et Le Blant, *Histoire artistique industrielle et commerciale de la porcelaine*, Parigi, 1862; tre parti. Jaennicke. *Hand*

e la fabbricazione delle porcellane tanto nell'Estremo Oriente quanto in Europa, osservando che oggi la porcellana tocca un grado eminente.

La porcellana riempie dunque l'epoca alla quale siamo e le bellezze della China e del Giappone accesero la fantasia dei nostri paesi; così specialmente Firenze, Capodimonte, Doccia, Vinovo si affissarono sopra la piacevole idea di creare una concorrenza ai prodotti orientali e di emulare la Sassonia e Sévres, riescendo a resultati pari ai desidèri concepiti. L'attività artistico-industriale italiana, che intreccia « li rami suoi » all'albero della Francia, ora, nella porcellana stringe viepiù l'amoroso nodo, onde le nostre Fabbriche oltre la China e il Giappone, guardano Sévres e Meissen con beneficio loro. Questione se non di proprietà di sapienza ed influenza dovuta a cause accidentali e persino illegittime, come al fatto dei grés fiamminghi. La Germania in proposito dei nostri grès ceramici, su cui l'attenzione nostra vuol esser condotta, si mosse giustamente a combattere un errore. Le terraglie di grés si chiamarono lungamente « grés delle Fiandre » qualunque fosse stata la loro origine: l'Olanda, le Fiandre, il nord della Francia, l'Allemagna, la Colonia e le provincie del Reno. La designazione che all'apparenza implica un'origine, in realtà non significa nulla, perchè le Fiandre non possono tòrre all'Estremo Oriente, sino all'antico Egitto, l'invenzione dei grés smaltati e debbono lasciarsi contestare invece il diritto di aver creato tutti i grés o i più importanti. Le Fiandre fabbricarono la vaseria di grés smaltato dal XVI al XVII secolo, ma ne fabbricarono nello stesso tempo i paesi summentovàti; ciò induce a classificare gruppi e famiglie di grès e a distinguere una Fabbrica dall'altra, come avviene di Westerwald (Nassau) che cuoceva i grès con molto successo (fine del XVI secolo), di Grenzhausen (Coblenza), Raeren (Aix-la-Chapelle), Frechen e Siegburg (Colonia), Norimberga e Beauvais.

Il grés (il lettore non scordò che il grés è una terraglia dura, grana fittissima, composta essenzialmente con argilla-cotta ad alta temperatura) materiò quanti oggetti immaginar si possano come fosse porcellana. E la porcellana creò vasi e vasetti cilindrici, esagonali e ondulati, fialette, pagode, piccole statue di grandi, dame con ornamenti policromi damascati e lumeggiati coll'oro, mandarini, scene domestiche, divinità chinesi, antichi idoli, a parte gli infiniti servizi da the, vassoi centinati, tazze, piattini, piccole ciotole, candelieri, gruppi di animali, cani sacri, falchi appollaiati, pavoni variopinti, anitre mandarine, draghi, uccelli o pesci saltellanti fra alghe e scogli. Rammento, senza citare le bomboniere, le tabacchiere, i pomi di mazza, i bottoni di cui le Fabbriche francesi (lasciando Sévres che culmina, Chantilly e Soissons che vigoreggiano) furono prodighe come in Allemagna, Meissen e Capodimonte da noi (1).

La porcellana servì, complemento decorativo, ad ornare le pendole con fiori, figurine occhieggianti tra i roseti che s'innestano all'intelaiatura bronzea volubile in un giro di curve. Essa si combinò col bronzo in candelabri, profumiere e simili; e talora le figurine di porcellana, Sévres, Meissen, Capodimonte, avvivarono motivi di natura viva, alberi e fiori, in armonie caratteristiche soavi e quiete.

E forse il tempo colla sua tinta misteriosa la quale attenua asprezze ed ammorbidisce i combaciamenti, forse il tempo ha grande parte in queste armonie ineffabili, in questi accorti silenzi che parlano all'anima.

Vari Musei italiani sono ricchissimi di porcellane; esse unite alle maioliche, formano un ordine di bellezza profondamente suggestiva quando, soprattutto, la produzione locale si congiunga alla forestiera con Sévres, Chantilly, Meissen, Vienna (2).

---

buch der Porzelan-Steingut u. Fayence Malerei, Stoccarda, 1881. Davillier, *Les origines de la porcelaine en Europe, les fabriques italiennes du XV, du XVII siècle, avec une étude speciale sur la porcelaine de Médicis*, Parigi 1882; molte illustrazioni. Magnier, *Porcelainier Faîencier, Potier de terre conten. des notions pratiques sur la fabrication des grés cerames, des pipes, des boutons, des fleurs en porcelaine et des diverses porcelaines tendres*, Parigi, 1896, II vol. La letteratura di questo soggetto è vastissima.

(1) Il Cagnola a Milano, possiede una tabaccheria, Sassonia-Meissen in forma di lettera con la sopraccarta!

(2) Emanuele d'Azeglio regalò, nel 1874, la maggior parte delle maioliche e porcellane settecentesche che ei raccolse con dovizia signorile al Museo Civico di Torino; egli inoltre sospinse il Municipio a nuovi acquisti. Ed il nostro Museo oggi possiede una delle Collezioni più ragguardevoli di maioliche e porcellane rappresentate dalle fabbriche italiane principali. Importante la Raccolta delle porcellane di Vienna. Cfr. il *Museo Civico di Torino*, cit. Parlando di fabbriche celebri non si meravigli il lettore di non leggere il nome di Delft (Olanda): Delft produsse maioliche celebri, e non fabbricò porcellane, benchè spesso la frase « porcelaine de Delft » corra sulle bocche di collezionisti incolti. E da un lato, un po', l'errore è scusabile, perchè Delft, le cui maioliche non vanno più là dal XVII secolo, imitò l'Estremo Oriente e tradusse in maiolica le porcellane della China e del Giappone. L'Havard nella sua pregevole storia sui prodotti di Delft, *Histoire de la faîence de Delft*, Parigi, 1878, in cfr. con la recensione del Gasnault in *Gazette des Beaux Arts*, 1877, p. 478, si duole, perchè tardi siasi riconosciuto il merito di tale prodotto. Questione di tempo e di moda. Le cose barocche e roccoccò sono state le ultime a pigliare parte all'eclettismo estetico moderno. Nemmeno gli Olandesi, osservò il mio amico Gasnault, maestro in tuttociò che si riferisce alla ceramica e possessore di una Raccolta ceramica, facevano molto caso delle ceramiche di Delft; ed Alberto Jacquemart racconta che in un viaggio in Olanda (1852) non ne trovò nemmeno un pezzo nelle Collezioni. Così il nome di Delft pronunciato da lui suscitava più stupore che entusiasmo: « suscitait plus d'étonnement que d'enthousiasme ». Offro un bel vassoio, molto fine, già nella Collezione Liesville quivi dato a fabbrica italiana, la qual cosa può accogliersi con riserva a favore di qualche fabbrica francese (tav. CXVII). La Collezione predetta

Sévres s'accompagna a M.e de Pompadour, perocchè l'unica creazione d'arte, forse, la quale si deve alla « Marchesa » è la Fabbrica reale della porcellana a Sévres ove si ideò quella che M.e de Pòmpadour chiamava con orgoglio « la porcellaine de France ». Alla Fabbrica reale la regina assicurò il rapido fiorire, sollecitando l'intervento del re e moltiplicando le occasioni agli acquisiti di corte (1).

La porcellana di Sèvres, rinomata in tutto il mondo, trattò ogni sorta di oggetti: un'applicazione geniale, quella sui mobili, produsse innumerevoli cassettoni, vetrine, tavolini con fregi policromi.

A Sèvres tenne testa in Francia, la Fabbrica di porcellana tenera fondata a Chantilly nel 1725 in quanto sia la imitazione insuperabile delle cose orientali, onorante Ciquaire Cirou (tav. CXIX); e Chantilly, invero, cercò più la imitazione che la creazione; e Meissen e Sèvres alimentarono la Fabbrica che raccolse eccellenti Maestri.

Meissen (Sassonia), lasciamo Rouen (2), qui impèra (fig. 250 [3]): nel 1710, essendo elettore di Sassonia Augusto I nel villaggio di Meissen fondavasi la prima e principal Fabbrica di porcellana dura onde l'Europa si vanti: ivi si lavorava misteriosamente ma un operaio avrebbe tradito. Uno Stöbzel, il quale intorno al 1720 fuggì da Meissen, corse a Vienna, e la Fabbrica imperiale nacque alla vita fecondando le successive Fabbriche del Gelz a Magonza, quella di Brunswich, Franckental, Nynphenbourg, Ludwigsbourg, alcune Fabbriche svizzere, e una Fabbrica apertasi a Berlino nella seconda metà del XVIII secolo rigogliosissima.

Il Museo viennese d'arte applicata, il più recente dei due sullo Stubenrino, è soprattutto interessante di porcellane meisseniane che raccolse da' principî del XVIII secolo fino all'inizio del secolo XIX. Parallelamente esso offre abbondanti notizie sulla porcellana viennese cominciata nel 1718, dopochè l'imperatore Carlo VI autorizzò Claudio du Paquier di iniziare a Vienna quest'industria artistica (1).

A Firenze, dunque, per tempo s'iniziarono i tentativi per fabbricare le porcellane, i primi in Europa: Cosimo I (1519 † 74) e Francesco dei Medici (1541 † 87) ne videro; e il Vasari parla sul mecenatismo di quest'ultimo granduca e sulle virtù di Bernardo Buontalenti insieme riuniti a comporre la cosiddetta « porcellana medicea » i cui pezzi, ordinariamente dipinti azzurri a chiaroscuro, nel gusto italiano od orientale, sono rarissimi.

Francesco dei Medici aveva aperto la fabbrica a Firenze nel Casino di S. Marco; la porcellana aveva quivi associato alla vetreria veneziana, alle pietre dure, alla chimica, e la Fabbrica fu trasferita agli Uffizi verso il 1570 allorquando Francesco dei Medici, salito al granducato, trasformò il Casino in vasto palazzo architettato molto lodevolmente dal Buontalenti (2). La « porcellana medicea » godette e gode una rinomanza non cancellata dalla fortuna che sorrise poi altrove, in Italia, sin quasi alle porte di Firenze. Mi riferisco a Doccia di cui tratterò dopo Capodimonte, glorioso di ben altra nominanza che quella onde si circonda la Fabbrica toscana dei Ginori.

Napoli occupa un posto privilegiato in Italia nella porcellana. Come la arazzeria borbonica di cui verrà discorso, fondata la nostra Fabbrica da Carlo III di Borbone nel 1743 al Bosco di Capodimonte, essa visse sin ai primi del secolo successivo, giungendo grado grado allo sviluppo che alla Fabbrica toccò mercè l'acume dei suoi reggitori (3). L'idea della Fabbrica sorse nel re allorquando, sposatosi con Maria Amalia Walburga di Sassonia, figlia di Federigo Augusto, potè pregiare le porcellane di Meissen che sua moglie aveva portato in dote. Quell'anno re Carlo s'intese con D. Giovanni Caselli pittore di corte, e col chimico Livio Ottavio Schepers addetto alla regia Zecca, e la Fab-

---

da molti anni fu ereditata parte dal Museo di Sèvres dove il vassoio non c'è, ma la parte maggiore l'ebbe Parigi e trovasi esposta al Museo Carnavales. Nè a Sèvres nè a quest'ultimo Museo il vassoio che riproduco si vede; io ne raccolsi il modello di seconda mano mi piacque, lo colorii e invano insistentemente ne ricercai l'originale.

(1) L'Auscher in *Revue de l'Histoire de Versailles*, 1903, consacrò un lavoro sopra la Fabbrica di Sèvres ai tempi di M. de Pompadour. L'inventario manoscritto della Marchesa appartenuto, osservai al mio amico Paolo Leroi, menziona settantasette « lotti » di porcellana quasi tutti « porcelaines de France ».

(2) Beauchamp, *La Porcelaine*, Parigi. 1900. È la storia delle più famose fabbriche di porcellana d'Europa Sévres: Meissen, Haviland e Limoges. Ricchissimo d'illustrazioni. Milet, *Histoire de la Faïence et de la Porcelaine de Rouen, du XVII siècle, à l'aide d'aperçus nouveaux et de documents inédits*, Parigi, 1902. Laking, *The Sèvres Porcelain of. Bukingham Palace and Windsor Castle*, Londra, 1907. Garnier, *La Porcelaine tendre de Sèvres*, Parigi, senza data. *Porzelan-Arbeiter*, Karlsbad, rivista quindicinale.

(3) Come Pietroburgo aperse una Fabbrica di arazzi a somiglianza di Sèvres (veda più qua) così ebbe una Fabbrica di porcellane alla quale lavorarono i francesi. Cfr. *Die Kaiserliche Porzellan-Fabrik* in *St. Petersburg*, 1744-1904. Pietroburgo, 1907, pubblicato dall'amministrazione della Fabbrica.

---

(1) Su ciò, v. particolarmente J.-V Falke *Die K. K. Wiener Porzellan-Fabrik. Ihre Geschichte und die Sammlung ihrer Arbeiten im K. K. Osterr. Museum*, 1887, Vienna, 1887.

(2) Covoni, *Il Casino di S. Marco*.

(3) Minieri Riccio, *La fabbrica della porcellana a Napoli e sue vicende*, Napoli 1878. Sulle porcellane a Napoli. V. in *Arte*, 1891, p. 221. Studio del Tesorone. Vi si parla della Collezione Charles-Worth composta di molti pezzi concernenti la Fabbrica napoletana fondata da re Carlo III. Bella Collezione nel Palazzo di Conservatori a Roma; appartenne alla famiglia Cini. V. il Mosca, *Napoli e l'Arte ceramica dal XIII al XX secolo*, cit. specialmente per Capodimonte.

brica si aprì nel giardino del Palazzo reale stato indi abbandonato per insufficienza di comodi.

L'architetto D. Ferdinando Sanfelice eresse allora un edificio apposta nel Bosco di Capodimonte: eseguito rapidamente e pronto alla Fabbrica nel giugno del 1734. Capodimonte però avvenuta la partenza da Napoli di re Carlo, sarebbesi chiusa senza Ferdinando IV, figlio e successore di Carlo, andato a sostituire il fratello Ferdinando VI sul trono di Spagna, continuatore della Fabbrica che il padre aveva chiuso portando seco nel 1759 artisti e ordigni. Così la Fabbrica di porcellana entrò in una novella fase, cambiò località, si aperse nella Villa di Portici, fu amministrata dal marchese Ricci, direttore, a cui successe nel 1772, data di sua morte, Tommaso Perez spagnuolo, e la Fabbrica fu nuovamente trasferita a Napoli nel Palazzo reale, ove nel 1781 ricevette persino una « accademia del nudo ». Qualche anno dopo (1790), trovavasi a Napoli l'architetto tedesco Massimiliano de Verschalfelt a costruire tre fornàci alla cinese nella stessa « Real Fabbrica », cinque anni dopo il consigliere Kastler de Rosenheim, addetto alla Fabbrica di porcellane di Vienna, stringeva relazione coi maggiorenti della Fabbrica borbonica, al fine di migliorarne i prodotti; e nel periodo della repubblica napoletana la Fabbrica si abbandonava. Verso la fine del 1799 si intese pertanto a riattivarla con mezzi adeguati, ma non così da soddisfare il re al quale parve che ivi si sprecasse il denaro; insomma la fortuna non sorrideva alla « Real Fabbrica »; e ai primi del secolo appena spento, essa venne contaminata dal commercio. Una società rappresentata da un Giovanni Poulard-Prad assunse la Fabbrica trasferita in un edifizio a S. Maria della Vita (trasformazione in Fabbrica di porcellana di questa Chiesa e Monastero); gli affari andavano male e la vecchia società cedette l'azienda nel 1818 a Claudia Guillard e Giovanni Turne. Altre cessioni, traversate da contestazioni e liti, sollecitarono il tramonto definitivo e l'edificio della Fabbrica di porcellana nel 1834 serviva ai colerosi (1). Famose le paste tenere di Carlo III col giglio azzurro, riprodotte a Buen Ritiro nella Spagna, quando re Carlo volle farsi seguire dalle gloriose tradizioni napoletane quasi unite al suo trono: e quando Ferdinando IV riaperse la Fabbrica, le paste dure contrassegnate colla N e la corona indicano la via degl'insuccessi.

Non poteva finir peggio la Fabbrica borbonica che

Fig. 250. — *Milano*: Vaso decorato, porcellana di Meissen già del conte Carlo Durini.

aveva toccato le cime della fama, terza fra le più cospicue del suo tempo, o nella terna colle Fabbriche di Sèvres e Meissen. Senza formulare confronti, la nostra Fabbrica salì a legittima riputazione, e fra le istituzioni borboniche tenne alto il prestigio

(1) Alla Fabbrica napoletana di porcellane furono addetti vari Maestri che lavorarono a que' presepi lignei napoletani di cui fu discorso. Francesco Celebrano († 1814) nel 1772 entrava modellatore nella detta Fabbrica. Egli non va confuso con Camillo Celebrano forse suo figliuolo, anche lui scultore ai presepi e modellatore fino al 1806 alla Fabbrica di porcellana e vi appartenne, modellatore, Giuseppe Gori (pare), Giambattista Polidoro e Francesco Gallo d.° Ciccio, valente negli animali. Questi artisti li troviamo tutti ai legni nei famosi presepi.

della bellezza italiana. Nulla essa trascurò, dai ninnoli mondani, alle moli decorative alle pendole in ornati fantastici, in figure galanti e putti scherzosi, ai pomi di mazza, alle tabacchiere ai vasetti da profumi, alle scatole da confetti floreate, ai trionfi da tavola; nulla trascurò Capodimonte le cui saliere, lumiere, i cui candelabri, candelieri, vassoi, servizi da caffè o da the non si contano, oggetti geniali che il tempo parte distrusse, facili a rompersi nella loro materia vetrificata, e parte conservò (tav. CXX).

Filippo Tagliolini è una personalità della Reale Fabbrica e appartiene all'epoca ferdinandea: egli viene considerato un luminare quale eccitatore al ritorno dell'antico. Autore d'un lodato gruppo rappresentante la real famiglia di Napoli, che Ferdinando IV spedì a Madrid, il Tagliolini specialmente si nomina Autore del gruppo colossale, Giove fulminante i Titani, ora a Capodimonte. « Questo gruppo è la meraviglia d'ogni « prodotto ceramico, unico per grandezza e fattura, « non essendosi potuto in seguito, da nessuna Fab- « brica di Europa, eseguire nulla di simile finora, « per le grandi difficoltà tecniche felicemente supe- « rate dalla Real Fabbrica di Capodimonte ». Un Giove, porcellana policroma dello stesso Tagliolini, nel Museo Civico di Torino, onora questo Maestro il quale, a Napoli nel Museo Filangieri, emerge in gruppi sacri e mitologici austeri nella compostezza antica (1).

Si dovrebbe insistere sulla statuaria di Capodimonte: (esco dal rivedere due satiri di cotal Fabbrica, smaltati a colori, pezzi ragguardevoli nella Raccolta nel Museo Poldi Pezzoli a Milano). A parte i trionfi da tavola manierati e coloriti su cui si dànno convegno le Muse e le Divinità marine con Nettuno, Amore e Psiche, Diana e Proserpina, Ercole e Silvano, Fauni e Sirene, le statue, nelle porcellane di Capodimonte, si accompagnano ai calamai (in uno, Collezione Cagnola a Milano, il Tempo medita e scrive); ai candelieri (dei moretti sollevano il bocciuolo conchigliforme in un candeliere della Collezione Annoni nella stessa città) alle saliere (un puttino sostiene le due valve d'una salierina, Collezione Cagnola) lasciando i numerosi magots, figurette chinesi imitazione di pagode chinesi, e la falange di putti, pescatori, contadinelle, maschere italiche in gruppi di biscotto, onde va famoso Capodimonte e non toccando gli orologi, soggetto inesauribile. Un orologio, porcellana in pasta tenera nel Museo Filangieri a Napoli, al quale cooperò il celebre bronzista francese Gouthière, sale ad alte cime: esso fu regalato da Francesco I di Napoli al marchese Ugo delle Favare, vicerè di Sicilia e dal figlio di questi passò nella Collezione Filangieri.

Un ricco ed intelligente inglese Charles-Worth formò a Napoli una Collezione di porcellane, la più ragguardevole che Capodimonte abbia prodotto. Venuto a morte, nel 1889, la Collezione venne in eredità al fratello che abita Londra ed acquistata a carissimo prezzo, si destinò alla traversata dell'Oceano. Intervenne il Governo italiano, con dei commissari prima che le casse abbandonassero Napoli; e lo studio che si fece sui pezzi migliori, le fotografie che se ne trassero, gli acquerelli che se ne eseguirono, sono naturalmente molto lungi dal valere gli originali che sarebbero restati alla città ove nacquero se si fosse pagata la Collezione come la pagò l'acquirente forestiero. Però Napoli vanta egualmente un bell'assieme di porcellane sue; il palazzo di Capodimonte col vaghissimo gabinetto di porcellana, il Museo di S. Martino (1), il Museo Filangieri, l' ex-Museo Tesorone offrono molti saggi di Capodimonte così come ne posseggono vari collezionisti locali e varie famiglie napoletane o residenti a Napoli dove il Museo, già del duca di Martino di Sangro, ereditato da Don Placido conte de Marsi, specialmente interesse in molte tabacchiere della « Real Fabbrica ». E la principessa di Cassaro, il principe della Roccella, il barone Spinelli, Donna Maria Lecca Guevara, e a Sorrento il Museo Correale; e questi privati conservano oggetti di porcellana e attenuano la scomparsa della Collezione Charles-Worth (2).

Insomma la Real Fabbrica di Capodimonte può dividersi in tre periodi. Il primo (1740-59) dall'origine all'epoca di Ferdinando IV: in questo periodo le por-

(1) *Catalogo del Museo Civico Filangieri*, vol 1, p. 433.

(1) Una lumiera in porcellana di Capodimonte con sei braccia ornata di pampini e grappoli d'uva pende nella sala delle porcellane storiate nella Certosa o Museo di S. Martino, qui dove si pregiano vari biscotti, gruppi fantasiosi, Flora e Amore. Ercole e Bacco, e simili.

(2) Anni sono (1900) l'*Arte italiana dec*. pubblicò, nella sua tav. 57 un grande e magnifico orologio della Fabbrica di Capodimonte posseduto da Donna Maria Lecca Guevara di Napoli, già concesso alla Esposizione d'arte antica napoletana nel 1877, ornato da figurine, ideato con largo spirito decorativo e da putti modellati con vera sapienza plastica. Quanta delicatezza, quanta eleganza! Alto ben 70 centimetri l'orologio fu brevemente illustrato nell'*Arte* (p. 77-78). Si onora la Fabbrica di Capodimonte al Museo Civico di Torino in gruppi, figure isolate, vassoi, gruppi policromi, biscotti settecenteschi. In occasione dell'Esposizione d'arte antica napoletana (1877) si videro 125 capi in porcellana di Capodimonte appartenenti alla real Casa allato ai 1585 pezzi di proprietà privata appartenenti a 62 espositori, tra i quali il Duca di Martina de Sangro, Charles-Worth, il Tesorone, il principe di Gerace, il Marchese Tertiveri, il conte Carafa-Noia.

cellane sono in pasta tenera con due distintivi, il giglio borbonico impresso nella pasta sul rovescio di ciascun pezzo o un giglio più sottile, pure impresso, spesso azzurro, talora rosso giallo o oro. Queste marche sono eguali a quelle della Fabbrica a Buen Retiro. Il secondo periodo va dall'epoca di Ferdinando IV (trascorsero tre anni di regno avanti che il figlio di Carlo III s'interessasse alla Fabbrica di porcellane) al 1807: in questo periodo, signoreggiato dal Ricci direttore, sorse il celebre gabinetto di porcellana nella Villa di Portici e si slargò l'attività di Filippo Tagliolini. Si usarono in questo secondo periodo vari distintivi dal 1759 all'80, sotto Ferdinando IV le marche sono quasi costantemente azzurre o rosse, impresse nella pasta e consistono in una N con corona sormontata da una croce, da una N con corona radiata o da una N tenuissima a doppia linea stampata. Intorno al 1780 si adottarono, sembra, due altre marche azzurre o rosse formate dal monograma R. F. (Real Fabbrica) o da quello R. F. F. (Real Fabbrica Ferdinandea) con corona, ambedue a semplice contorno culminante in una croce. Il terzo periodo (1807-34) esula dalle presenti ricerche e fu indicato nelle sue linee essenziali.

Sulla via di Firenze s'incontra un Filippo Cuccanos che fondava a Roma una Fabbrica di porcellane e maioliche. Costui voleva pareggiare i prodotti famosi di Sassonia, ed avrebbe posseduto il segreto della porpora d'oro. A prova di ciò aveva presentato a Sua Santità alcune statuette le quali si stimarono, vuolsi, superiori a tutte le altre forestiere sia nel gusto del modellato, sia nella resistenza della materia, sia nel vigore delle vernici. Lo stesso Cuccanos chiedeva un impiego in una Fabbrica di porcellane a Torino, e potrebbe dimostrare che i successi di Roma non erano molto notevoli (1).

Carlo Ginori (1702 † 57), fiorentino aperse la sua Fabbrica di porcellane nel 1740 a Doccia (2). L'idea della Fabbrica principiò a coltivare nel 1735, cominciando a raccogliere quanti più elementi potè. Le prime esperienze furono molte e costose, ma non si fecero senza fortuna se i « Ginori antichi » sono tanto desideràti. Essi guardano l'Oriente, come l'Oriente era guardato con entusiasmo in quest'epoca da fabbricatori e compratori (si accennò la Villa Birago (Milano) ornata con terraglie di Delft nello stile chinese); chè sul primo si tentò a Doccia la imitazione della China e del Giappone (tav. CXXI). A tal proposito Carlo Ginori, trovandosi governatore a Livorno spedì, a sue spese, una nave nelle Indie orientali per trasportare i saggi di quelle terre che servono alle porcellane chinesi.

Il Lorenzini che fu direttore alla Fabbrica, in un opuscolo, oggi raro (1), insegna che il nostro Ginori inviato nel 1737 a Vienna a complimentare l'imperatore Francesco, stipendiò il chimico Carlo Wandhelein e il giardiniere botanico Alarico Prugher, l'uno perchè venisse a dirigere i lavori della nascente Fabbrica, l'altro perchè formasse a Doccia, e vi mantenesse un orto botanico; e « dopo molte dispendiose esperienze », conferma il Lorenzini, la Fabbrica Ginori potè presentare i suoi primi saggi: ciò conduce al 1740. Questa data che nel Lorenzini non leggo, leggo nel Passerini (2). Vantò il Ginori il privilegio di possedere l'unica Fabbrica dello Stato e tale privilegio, che non constituisce un gran beneficio rispetto all'ardua impresa di Doccia, venne accordato temporaneamente e cessava nel 1812.

Morto nel 1757 Carlo Ginori, il suo figliuolo Lorenzo ingrandì la Fabbrica, aumentò i comodi e gli operai e nel 1805 Doccia, che si era servita unicamente de' forni rettangolari, introdusse un forno cilindrico verticale come si usavano a Sèvres e nelle Fabbriche di Wedgood in Inghilterra. Da quell'epoca la Fabbrica Ginori mirò sempre in alto raccogliendo il bene ovunque si trovasse, E produsse le porcellane artistiche, colle stoviglie comuni, al fine di contemperare col largo esito d'un prodotto andante, la produzione di lusso sempre costosa e meno facile a vendere.

A Lorenzo Ginori successe il figlio Carlo, alla cui direzione risale un forno circolare alto 37 braccia, di quattro piani, potente nell'azione calorifica ed economico nella sua forza. Esso ricevette il plauso di tecnici come Alessandro Brongniart, il quale lo descrisse e ne pubblicò i disegni.

---

(1) Claretta, op. cit., p. 192.

(2) C. L. (Carlo Lorenzini), *La Manifattura di Doccia, cenni illustrativi*, Firenze, 1861, *Doccia: Manifattura Ginori, Esposizione di Parigi, 1878*, Passerini, *Genealogia e Storia della Famiglia Ginori*, Firenze, 1876. Questo lavoro concerne tutta la famiglia Ginori e dove alcuni dei G. fanno capo alla Fabbrica di D., ivi si parla di questa Manifattura; ma il P. osserva di essersi giovato degli A. A. che lo precedettero. Non accenno i molti contributi di giornali, riviste, relazioni, volumi illustrati di Mostre, ecc. Veda tuttavia, Lastri, *Osservatore fiorentino*, Firenze, 1821, Corona, *Italia ceramica*. Carocci, *La Manifattura di porcellane dei marchesi Ginori a Doccia in Italia Artistica e Industriale*, 1893, p. 27 e seg. illust. A Doccia un Museo della Fabbrica attesta i tentativi, i progressi e i trionfi della porcellana Ginori.

---

(1) Op. cit., p. 9.

(2) Op. cit., p. 91.

Successe a Carlo Ginori Pier Francesco Rinuccini e poi Marianna Ginori madre e tutrice dei figli minorenni, sinchè assunse la direzione di Doccia, Lorenzo, figlio primogenito di Carlo Ginori, e in questo periodo la Fabbrica ricevette i miglioramenti che la avviarono rapidamente al posto nobilissimo che essa conquistò auspice la famiglia Ginori, in Toscana, la più in vista sul campo artistico–industriale.

Il Lorenzini avverte che la Fabbrica di Doccia, forse è unica nello svariato numero di prodotti che lavora: « Dalle finissime miniature su lastre di porcellana, di non comuni dimensioni, e dalle ben modellate sculture in *biscuit*, dalle maioliche vagamente istoriate e iridate all'uso di Maestro Giorgio e del Xanto, e dai bassorilievi in porcellana colorati; dalle riproduzioni delle terre invetriate e dipinte all'uso di Luca della Robbia e dalle felici imitazioni delle porcellane della China e del Giappone, i prodotti di Doccia discendono, attraversando tutte le gradazioni dell'arte, agli oggetti più umili ed economici della infima fabbricazione del vasellame ».

Così di miglioramento in miglioramento la nostra Fabbrica giunse ai nostri giorni (1896) in cui si fuse alla Fabbrica Richard di Milano, allargando gli affari con propositi d'arte e d'industria, dopo essere passata ai figli di Lorenzo onde Carlo (che diremo II), divenuto gerente, tenne deste le antiche energie.

Nella Collezione Funghini ad Arezzo, un vaso cilindrico a due anse con coperchio sormontato da un leone, decorazione turchina con stemmi sormontati da corona ducale, si dava agli incunaboli di Doccia (1740 circa); sul rovescio ha la marca di fabbrica, una cupola come la « porcellana Medicea ». Ignoro la sorte di questo pezzo dopo la morte del Funghini, la cui Collezione vantava altre antiche porcellane di Doccia (1). Ed alla Mostra di Arte antica a Genova nel 1892 una tazza con piattino, porcellana di Doccia, senza marca (1740–50) figurata e dorata, riaffermava felicemente la finezza antica (2).

(1) In questa Collezione i pezzi celebri sarebbero stati molti; alla valutazione di essi si deve tuttavia procedere con molta cautela. Come avviene dappertutto, la valutazione degli oggetti d'arte rameggia di pericoli e deriva da molte ragioni; spesso l'albagia e la sicumera occupano il posto, qui, dell'autorità e della serietà.

(2) Il console inglese Yeats Brown possiede a Genova un interessante gruppo in biscotto di Doccia colla iscrizione: *Ut sponte naturae*, ecc. datato 1754. Un gruppo simile esiste nel Museo Ginori; e nell'Archivio della famiglia trovansi memorie che il Marchese Ginori immergeva le porcellane in mare per misurare la resistenza dello smalto da lui fabbricato. Superbi i vasi figurati della Fabbrica Ginori, secolo XVIII, nel Museo Civico di Torino, con putti folleggianti sul corpo dei vasi.

Capodimonte e Doccia signoreggiarono e alle Fabbriche che portano questi nomi, fecero corona altre fabbriche le quali conobbero la vita dei forti.

La Fabbrica di Vinovo presso Torino, che sdoppiò la sua attività fra la maiolica e la porcellana, conosce il lettore, ed io ne dissi quanto potei nelle maioliche (1), rare rispetto alle porcellane. Essa fu iniziata nel 1775 a Vische, col concorso del torinese Gio. Vittorio Brodel e di Lorenzo Birago San Martino conte di Vische unitisi in società, i quali ottenero l'esenzione dalle tasse. Ma non fecero bene. Allora i forni mutarono sede, e da Vische si accesero nel 1776 a Vinovo, nel Castello Della Rovere dove, presente Pier Antonio Hannong di Strasburgo unitosi al Brodel, la fortuna cominciò ad arridere. La nostra Fabbrica, così, dopo qualche contrarietà, nel 1780 venne diretta da Vittorio Amedeo Gioanetti e toccò il suo culmine.

La porcellana vinovese fu dichiarata a nessuna inferiore e plasmò ogni genere d'oggetti dai servizi per tavola, ai calamai, ai candelieri, ai canestri intagliati, ai busti, alle statuine, ai gruppi di figure, ai vasi, esemplificati da quelli in forma di popone, in biscotti verniciati e dipinti, con paesi, fiori, alle tazze alte nel tipo vinovese che si ripete nel Museo Civico di Torino ove Vinovo emerge. Morto il Gioanetti (✝ 1815) Vinovo non resistette alle audacie della concorrenza e alle diffidenze del pubblico.

Il Gioanetti aveva adoperato, sembra, gli stessi artisti della società Hannong–Brodel, primeggiati da un modellatore valente, Carlo Tamietti; essi sono: Giorgio Balbo, Michele Carasso, Carlo Furer, Giorgio Hornung con molti artisti forestieri i quali coll'Hannong contribuirono alle vittorie vinovesi.

La nostra Fabbrica predilesse la misura e amò i fiori che sparse sobriamente nei vasi, nei vassoi, nei piatti, nelle zuppiere, nelle salsiere, nelle chicchere, nei candelieri; e creò gruppi, figure isolate e busti come li modellò e li cosse Capodimonte.

Venezia splende sul cielo dei presenti studi ai primi del secolo XVIII: in questo tempo, con successo, trattò la porcellana sotto l'impulso di un Luca Mantovani unitosi ad un Vezzi nel 1719. L'Estremo Oriente e Meissen ispirarono le fornaci veneziane, e più direttamente la Sassonia concorse alle porcellane di Venezia quando, nel 1740, alla Fabbrica Vezzi si sostituirono i forni dei sassoni Nataniele e Dorotea

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, poco più dietro.

Hewelcke. I Maestri sassoni resistettero alla concorrenza di Bassano che aveva ottenuto dei privilegi e salutarono successore un modenese Geminiano Cozzi († 1812), che imitò le porcellane orientali benissimo nella tecnica irreprensibile.

All'Esposizione di Milano del 1874 su vasi bianchi, decorazione azzurra, di Venezia col Dio del mare e la regina dell'Adriatico, leggevasi: « Primo esperimento in grande fatto il 15 maggio 1769 nella « privilegiata Fabbrica di Giminiano Cozzi in Canalregio ». Ed un grazioso servizio da caffè in porcellana decorata a figurine in oro, Venezia sec. XVIII, era posseduto, anni sono da mons. Cesare Taggiasco a Roma.

Venezia oltre i vasi e i piatti fabbricò moltissime porcellane dal ritmo vago, dal color sentimentale; fiori, costumi, pastorellerie, a tutto un po' sorridono questi pezzi veneziani oggi molto cercàti. Ed il Senato che proteggeva i forni locali, non riuscì a rinsaldarli e ad infuturarne la esistenza al contatto del brioso fiammeggiare di fornaci concorrenti, Sévres specialmente.

Potrei intrecciare l'attività veneziana con quella muranese: chè Murano si mosse a tentativi arditi sopra la imitazione della porcellana collo smalto vitreo detto « lattimo » mercè i fratelli vetrai Giannantonio e Pietro Bertolini, ostinati ad aprir concorrenza alla porcellana straniera. I Bertolini sarebbero stati incompresi; trattarono allora la maiolica costruendo il forno di cui parlai, imitarono le decorazioni giapponesi e abbandonarono tutto dopo il 1763, non trovando il tornaconto a fabbricare vaserie allato dei vetri più proficui (1).

Dopo i trionfi quattrocenteschi e cinquecenteschi le vetrerie muranesi mal si sostennero: la Raccolta Molza di Modena contiene un Codice illustrato a indicare, se non vi fossero i vetri superstiti, l'abbandono della primitiva semplicità.

Questo si dice giudicando in complesso; chè esistono dei vasi fabbricati verso la fine del XVI secolo i quali mostrano somma eleganza e grazia inconsueta. Tali vasi sono decorati a graffito col diamante e colla pietra focaia ordinariamente. Ne mancano saggi di quanto si afferma: un catino (classe VI, n. 13) nel Museo di Murano si cita lodandolo. Sennonchè il giudizio sommario che fu dato non può correggersi con fatti isolati. Ripeto, le vetrerie muranesi mal si sostennero e il secolo XVIII, che pure onorò l'arte degli specchi nel suo principio, non seppe impedire il tracollo all'arte dei vasi, sebbene essa seducesse, ancora l'autorità del Senato. Il quale nel 1774 raccomandava lo studio a migliorare gli oggetti vitrei, affinchè si stimassero perfettamente cotti e proibiva le ceneri delle fornaci da mattoni, essendo inadatte alla vetrificazione e dannose quantunque mescolate in tenui dosi alle ceneri di Spagna, Soria e Sicilia. Naturale la composizione chimica doveva interessare molto i tecnici, e il Cecchetti annuncia che l'Archivio degli Inquisitori di Stato possiede un' « opera chimica sull'arte vetraria » assegnata al famoso Giuseppe Giandolin detto Briati, forse da lui adottata ma troppo spumeggiante di rettorica (1). Molto prima, nel 1739, il Consiglio dei Dieci concedeva un privilegio a Giacomo e Domenico Mazzola e Giovanni Sola per una certa materia, in virtù della quale il vetro avrebbe acquistato particolare bianchezza e lucidità. Ma le speranze abortirono, il privilegio decadde, e si scoperse che il mistero Mazzola-Sola era notissimo al Briati che se ne era valso. Intanto in questi anni, 1736, il nominato Giuseppe Briati otteneva dieci anni di privilegio, per eseguire cristalli finissimi coll'obbligo di educare all'arte: se ne lodavano i tentativi di sovrapporre la produzione locale ai vetri di Boemia, e nel 1757 se ne indicava « l'esecuzione dal comparto di Murano della « costui fornace per vetri ad uso estero ». Successivamente, 1758, si legge la esecuzione « dal com« parto di Murano » della fornace di Vittorio Mestre per colori e smalti, *smaldi e cristalli*, affinchè abbia sempre nuovo motivo ad animarsi nella perfezione; e nel 1793 gli Inquisitori di Stato confermano a Stefano q. Alvise Miotti e fratelli, il privilegio concesso nel 1716 e 1717 « ai suoi Autori » Alvise q. Daniel, sopra i loro smalti da lavorare con una fornace vetri, cristalli non so se specchi, calcedonie, smalti e mosaici (2).

Il Senato non poteva rimproverarsi. Ed a chi chiedesse quali ragioni provocarono tanto rumor d'insuccesso dopo tanto clamor di trionfo, rispondesi che meno della fibra infiacchita, danneggiò Murano la concorrenza della Boemia. Perciò si vide la vetreria

(1) Zanetti, *La ceramica a Murano e la famiglia Bertolini*, Venezia, 1868, Cf. anche Urbani de Gheltof, *Studi intorno alla ceramica Veneziana*, cit.

(1) Cecchetti. *Delle origini* ecc. p. 49.

(2) *Appunti tratti dalla mariegola dei verieri di Muran ristorata sotto il reggimento di Tommaso Barbini*, 1793, febbraio.

muranese abbandonare le proprie tradizioni e correre all'imitazione. Il pubblico era sedotto dai vetri boemi arrotati e aurati che in Italia si diffondevano, minacciando i prodotti locali; bisognava contentare il pubblico, poichè l'energia mancava a rimettere questo sulla via della bellezza nazionale (1). Ed ecco sorgere quel Briati che imita i vetri prediletti e li supera, onde Murano diviene città boema. Venezia imita anch'essa; ed il Briati, a sfuggire le gelosie suscitate a Murano, apre i suoi forni a Venezia e si arrichisce col produrre non solo vasi ma specchi, cornici, lampadari, lumiere, sussidiato da privilegi. I quali non ne isolano l'attività da tòrre ad altri il modo di onorare l'arte in cui il Briati primeggiò; e il suo nome si associa a quello dei Miotti, altri fabbricatori insigni, imitatori insuperabili di pietre fini, creatori di vasi che, primi, ornarono coll'avventurina, col quarzo in iscaglie di mica color giallo o rosso bruno, fornaciari in ismalti, imitatori della porcellana collo smalto latteo, nel qual lavorìo i Miotti lottarono coi Bertolini. Nel Museo di Murano il Briati, i Miotti e i Bertolini si associano a vasi, tazze, bicchieri, a candelieri, salsiere e altri oggetti, pile da acqua santa, calamai, cestini traforati, zuccheriere, a non citar al solito lampadari, lumiere e specchi con cornice biancheggiante o briosa in vetri coloriti, azzurri, in canne di questo colore nelle limpide cornici vitree. Ed ora preciso: dei Miotti, una piccola bottiglia vitrea che imita la calcedonia lavorata a ruota (sec. XVIII) con una scodella simile. Questi vetri lumeggiano al Museo di Murano cotali Maestri i quali si studiarono di sostenere la nobile arte del vetro a Venezia evocante le gentilezze dei Beroviero. Preciso ancora: la Fabbrica Bertolini nel Museo di Murano ha un vaso con soggetti mitologici in rosso tiepoleggianti, alcune mattonelle con pitture smaltate a fuoco, la storia di Giuseppe e Putifarre e un paesaggio con macchiette: lo stesso Museo possiede altri ricordi secenteschi e settecenteschi.

Nè raramente si vedono i vetri che studio entro le Raccolte private. Diego Bonghi a Napoli, che conosciamo specialista nelle maioliche di Castelli, tenne in particolar considerazione i vetri veneziani, e il saggio che ne disegnai potrebbe aver facilmente un compagno: la Raccolta Bonghi passò nel Museo di S. Martino (2). E Palermo offre i vetri muranesi, nella Raccolta Florio che contiene alcuni tipi bizzarri, vasi in forma di gambale e ninnoli vitrei, cavallini, fucili in miniatura, figurette, busti in un complesso che attesta la sbrigliata fantasia del Barocco e del Roccocò. Così Felici Romualdi a Perugia vantava alcuni modelli vitrei di Murano (XVIII sec.); bottiglie, vasetti, tazze, ampolle, catini con rilievi d'acqua marina, vetri bianchi con rilievi a pinzetta, vetri rubino e vetri bianchi a fiamma di smalto spruzzati a colori, o graffiti, onde la Raccolta Romualdi dovrà conoscersi dall'amatore di vetri muranesi.

Gli specchi potevano intelaiarsi nella cornice o cassa di ebano con oro, lavorata a rimessi intarsiati colla madreperla. Così mettevansi in commercio; perciò, osserva il Cecchetti erano frequenti le liti fra gli « specchiai e i marcieri, i miniatori, i muschieri e « i marengoni ».

Sugli « specchi cristallini » si aggirano a Venezia, vari inventori: Vincenzo Redor, i dal Gallo (1507), un Girolamo Magagnati (1554), supplicanti dal Consiglio dei Dieci il privilegio della fabbricazione. E nel 1569 i lavoratori di specchi si univano in corporazione o scuola e i Provveditori, i Giustizieri vecchi, approvavano i capitoli della loro « mariegola » (1).

Passò molto tempo avanti che gli specchi primeggiassero nei costumi: nel Palazzo Piccolomini a Pienza alla fine del XVI secolo vedevasi uno specchio d'ebano con guarnizioni argentee (2), e cotal metallo sostituì lungamente il cristallo negli specchi, quando al suo luogo non trovavasi l'acciaio. Ciò avveniva anche nelle case di lusso correndo il secolo XVII (3).

Venezia voleva monopolizzare gli specchi e proibiva che l'arte s'insegnasse fuori dalla città. Figurarsi all'Estero! Eppure quando Giambattista Colbert, il gran ministro di Luigi XIV, si rivolse a Venezia a trarre operai da specchi (notisi: non in Allemagna) la Repubblica, che aveva promulgato leggi severe, si trovò impreparata a resistere alle insidie francesi; così l'arte veneziana si tradiva dagli stessi veneziani e il « Colbert prit à « Venise, ses procédés mais aussi les réglements » (4).

---

(1) Cristalli di Boemia nel Museo Nazionale di Firenze, legato Conti. Modelli da consultare.

(2) *Arte nell'Industria*, vol. II, fig. 159: fu obliata nel titolo la indicazione « Museo di S. Martino »

(1) *Delle origini*, op. cit., ecc.: p. 35.

(2) *Inventario del Palazzo Piccolomini a Pienza* (a. 1590) in *Bull. senese, di storia patria*, XII, 1, p. 73

(3) Promis, *Due Inventari del secolo XVIII*, 1880 in *Miscell. di st. ital.* S. II, t. IV, vol. XIX in cfr. coll'Inventario cit., di Casa Bracciolini in *Bull. st. pist.*, 1908, p. 64 e seg.

(4) Cochin, *La Manufacture des Glaces de Saint Gobain de 1665 a 1865*, Parigi, 1865, p. 192.

Gli specchiai veneziani preparavano quindi la propria decadenza; nè le speranze d'un ravvivamento alimentavano gli spiriti svigoriti oramai dalla sfiducia. Uno specchiaio, Giovanni Croce, aveva scoperto un nuovo sistema di pulitura e spianatura ed esso cadde nell'indifferenza. Speriamo che si tratti di una futilità: se ciò non fosse, la colpa dei veneziani sarebbe grave. Sale e Musei raccolgono specchi veneziani: fra le Collezioni, notevoli il Museo di S. Martino e il Museo Filangieri a Napoli

La integrazione degli specchi alla cornice lignea, affusolata lungo i margini verticali, incurvata nelle orizzontali, sottile, fiorettata non isfugge; essa crea lo specchio murale sino a toccar la cimasa nei saloni che essa intende padroneggiare, dove, nel secolo XVII e XVIII, tenne posto privilegiato sui camminetti di marmo e sulle consolle di legno (1).

Così viene descritto uno specchio secentesco nel Catalogo ragionato del Museo Filangieri « specchiera « di Venezia (1.00 × 0.60) nel mezzo lavorata a ruota, « l'arme di casa Filangieri di Sicilia, coll'aquila bi« cipite spiegata, imbeccata, membrata ed armata, « sormontata da corona imperiale con croce, cor« done in legno dorato, girante tutt'attorno alla su« perficie della specchiera, superiormente terminata « ad arco; altra cornice del pari dorata concentrica « al cordone con superficie intermedia di specchio « del pari lavorato a ruota, tutto a fiorami svariati « ed uccelli; acroterio in legno dorato con palmette « e laterali sviluppi; ornatura in bronzo dorato in « punta, con testina di leone ad alto rilievo da cui « si diramano tre viticci a sette torcieri con fogliami « intorno ai loro gambi » (2). Ricopiai questa descrizione, per quanto non scritta bene, a dare idea esatta sopra gli specchi veneziani sontuosamente decorati.

Tali specchi formano un'unica composizione cogli specchi vitrei rumorosi, ossia colle cornici coperte da canne solitamente azzurre, attenuate da leggiadri graffiti, lavori a ruota, temperati da lievi opacità, cornici per solito grandi più di quella descritta, corredate da legni e bronzi dorati, con tratti intermedi vitrei. Esse non vanno più là della seconda metà del XVI secolo, ed il loro trionfo corrisponde alle fantasie del Barocco e Roccoccò: superbamente composte, l'intaglio in festoni, mascheroni o tralci di fiori, si sovrappone ad una parte del vetro producendo un contrasto, da cui nasce leggerezza ed intensa originalità.

(1) V. il paragrafo *Lavori in legno*, p. 272 e seg.
(2) Op. cit., vol. I, p. 114.

Nel complesso gli studi e i tentativi non cessarono mai a Murano ed a Venezia, ma il resultato non compensò gli sforzi.

Fuor da Venezia e da Murano poterono quindi aprirsi Fabbriche di vetri e cristalli alimentate da buoni Maestri e sussidiate dal pubblico.

Torino vantò (sec. XVIII) un'Officina di cristalli a somiglianza di Venezia; così il segretario della legazione savoina a Roma, Paolo Negri, il 20 agosto 1701, poteva scrivere al ministro che il papa Clemente XI aveva gradito . . . « il regalo di cristalli « finissimi et avorii lavorati a Torino con varii scherzi « di valenti artefici » (1). Ed ebbe Fabbriche vetrarie la piccola terra di Altare e la tradizione fa risalire a lontanissimo tempo i primi saggi altaresi: un Giovanni Bertolotti e Cesare suo fratello di Altare (fior. 1605-12) si offrivano di venir a Mantova « ad eser« citar l'arte de' vetri et christalli reffinati » mediante certi privilegi che ottennero. Nello stesso secolo un Achille Montano fu Maestro vetraio alle Fabbriche altaresi alle quali si rivolgeva perfino il granduca di Toscana nel 1618, secondo un documento pubblicato dal Bertolotti (2). E la Toscana potè vantare, nel famoso Casino di S. Marco a Firenze, la industria dei vetri; anzi la Fabbrica « di vetri veneziani » fu delle prime ad aprirsi e il granduca Francesco dei Medici, fine del XVI secolo, l'avrebbe consigliata vincendo ogni avversione.

Ancora un istante a Murano e a Venezia per vedere il cumulo di piattini, vasetti, bottigliette, calici, secchielli, anforette, ciotole, orciuoli, fialette, coppe con fregi, dorature, graffiti, smalti, in vetro rosso, verde, giallo, in vetro bruno, violetto, azzurro con stemmi, fiori, figure; ed un Maestro vetraio di Murano, Maestro del Monogramma (un C. e un A. che finisce in una croce intrecciati) compose una Raccolta di ottanta tavole numerate con modelli di coppe e bicchieri. Si credette che questa celasse Pietro Cottart architetto francese del XVII secolo, oggi si attribuisce a un Maestro vetraio di Venezia o Murano, vissuto alla fine del XVI secolo (3).

Fuor da Venezia, il Museo Civico di Padova possiede alcuni vetri del XVIII secolo; e lungi dalla

(1) Claretta, Op. cit., p. 60.
(2) *Le Arti Minori*, p. 208-9.
(3) *Bibliothéque de Paris. Bibliotheque de l'Arsenal. Coll. Foulc.*

città-madre, la Raccolta Florio di Palermo si accompagna alle Raccolte italiane e forestiere.

Coi vasi, le coppe e gli altri oggetti vitrei accennati (tralasciamo le lenti da occhialetti usatissime nei tempi che corrono) mettesi la grande produzione muranese e veneziana delle perle vitree adoperate in ricami, nel Secento e nel Settecento a comporre tappeti molto singolari nei disegni policromi quasi mosaici di perle. Questo contributo d'arte non si vorrà obliare come non si oblieranno i gioielli. Pendagli, buccole, catene, sigilli, fibbie, tuttociò si fabbricò in vetro come si fabbricò d'oro o d'argento; e l'azzurro, color dell'epoca, il vetro azzurro, sedusse irresistibilmente. Le Fabbriche di Murano e Venezia prepararono ai gioiellieri i vetri da incassare nel metallo, come i famosi strass dal sommo potere rifrangente, la cui origine appartiene al Roccoccò; non a Venezia, pertanto, nè a Murano.

Gli « strass » evocano il loro inventore lo Strass gioielliere vissuto a metà del XVIII secolo, celebre nel lavorare gli oggetti di vetro fino, imitando le pietre preziose naturali. La composizione degli strass e la loro proprietà adducono alla stessa lavorazione e alla stessa efficacia del diamante; e persino il peso specifico affratella gli strass ai diamanti, da cui mal li distingue chi non ha esperienza in queste materie vanamente preziose (1).

Presso l'umiltà signorile dei gioielli folgoranti negli strass gli oggetti in cristallo di rocca sacri e profani si allineano. Si ricorda un superbo ostensorio (XVIII sec.) nella Basilica Liberiana di Roma; un calice coevo, inciso nel cristallo nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, e i pezzi dell'epoca attuale cristalli di rocca in vasi, piatti, coppe incise, montate su metallo dorato nel Museo Nazionale di Firenze.

Il Secento e il Settecento sfoggiarono lumiere a ghirlanda, vitree (ne vedemmo di porcellana), con gocce iridescenti, a uno o più piani, eleganti e ricche, che dovunque si conservi l'ammobiliamento antico, restano appese al soffitto, signorile ornamento di grande efficacia decorativa. Il Castello di Fontainebleau ha tante lumiere quante se ne sognano (2); a Firenze ai Pitti e nelle sale decorate da arazzi fiorentini del XVII secolo, pendono le lumiere superbe come in vari luoghi di Roma. Ivi le molte lumiere che, a duplice ordine, in due file non discoste dalle pareti, ornano simmetricamente lo spettacoloso salone nella Galleria Colonna, affascinano. Bislungo coll' ingresso intercolonnato, davanti ad esso nessuno può restarsi muto. E il soffitto affrescato, le pareti arricchite da statue, vive su alto piedestallo, le mura coperte da tele, i mobili barocchi, tutto richiama qui, le molte lumiere a ghirlanda, bianche come visioni, scintillanti come ferri infuocati che si martellano. E disposte dicevo, in duplice fila sulla linea dell'altezza, moltiplicano l'effetto ed offrono uno dei più larghi « partiti » che il decoratore barocco cavò dalle lumiere.

In vena di modelli, le lumiere vitree nel Museo Civico di Venezia, adducono a tante lumiere in Palazzi privati di questa città, fra cui la lumiera a vari piani nella elegantissima sala del Palazzo Albrizzi scendente dal soffitto più vago che produsse collo stucco il Settecento; in vena di modelli le lumiere nel salone degli Arazzi al Palazzo Clerici di Milano, al Palazzo reale di Torino, acciaio e cristallo di rocca (tav. CXXII), due candelabri vitrei fusi e lavorati alla ruota (XVIII sec.) e in S. Maria di Nazaret, negli Scalzi a Venezia, le lumiere della Fabbrica di G. Briati, possono vedersi (1).

Le vetrate dipinte, lungi dall'essere esaurite e da non produrre più nessuna luce di bellezza, diedero ancora qualche segno vitale. Ecco in prima fila il Duomo di Milano colle sue vetrate solennissime, evocanti il rinnovato ardore con cui nella metà del Cinquecento si ricominciarono i vetri colorati ai finestroni del Duomo nei quali si occuparono un gruppo di artisti forestieri, tedeschi e fiamminghi in massimo numero. Pellegrino Tibaldi fu uno dei maggiori contributori alle vetrate novelle, e Corrado de Mochis († 1569) da Colonia, il principale esecutore. Le carte affermano la lunga permanenza in Milano di cosiffatto nobile artista, che fe' la grande vetrata presso il monumento a Giangiacomo de' Medici, eseguita durante il pontificato di Pio IV, come attesta la ve-

(1) La composizione degli strass varia secondo gli Autori. Consta, per solito, di sabbia bianca lavata con acido cloridrico, minio, potassa calcinata, borace calcinato e acido arsenico; tuttociò in fusione entro crogioli di porcellana dura. E quanto più la fusione è tranquilla e lunga, tanto più gli strass sono belli e durano.

(2) Chi studia la decorazione barocca e roccoccò trova larghi elementi nel Castello di Fontainebleau, anche elementi di decorazione mobile. Così a Versailles.

(1) *Illumination and the Architectural Treatment of Lighting Firtures* s'intitola uno studio sulle lumiere secentesche e settecentesche fisse, del Crownfield in *Architectural Record*, 1907 p 467 e seg. Molte illustrazioni importanti. Il costume fu diffuso; io ricordo il salone di ricevimento in « Windsor Castle » ornato di lumiere vitree a ghirlanda solennissime.

trata stessa (1563), precisata da stemmi medicei, suddivisa da istorie pittoresche e animata da quattro immagini dalla cintola insù, nell'ultima regione basamentale. All'istesso tempo (1567), e allo stesso Maestro di vetri, appartiene, nel Duomo di Milano, la grande vetrata detta gli Apostoli nella quale, entro nicchie, emergono Santi vigorosi nel disegno e drammatici nell'azione, come il tempo di essi consente: veda soprattutto un S. Bartolomeo dall'ampia tunica azzurra. Questa vetrata che subì restauri e rifacimenti da Giuseppe e Pompeo Bertini, attesta quasi l'estremo limite di attività del nostro Corrado de Mochis, perchè egli morì poco dopo terminato cotal lavoro lasciando nel Duomo di Milano sensibile traccia del suo passaggio.

Tra i disegnatori delle vetrate al Duomo di Milano oltre Pellegrino Tibaldi s'incontra ora un Giuseppe Arcimboldi († 1593) con Battista del Pozzo (XVII sec.), pittori milanesi, e qualche altro di cui, a motivo della tenue importanza, non debbo informare il lettore. Il quale non vorrà credere, dai saggi di vetrate dipinte a Milano, ad una nuova fioritura di quest'arte, e deve credere invece all'uso de' vetri coloriti nell'epoca a cui giungemmo in que' luoghi che richiedevano la continuazione di tale abbellimento e in altri luoghi che una vaghezza momentanea portava ai nostri vetri. Questo a significare che l'epoca delle vetrate dipinte se era lungi, ora, dall'essere esaurita constituiva però una bellezza decaduta non alimentata dalla curiosità collettiva come fu nell'epoca sacra alle grandi Cattedrali gotiche. Da ciò la breve fermata su questo punto, sufficiente a mostrare tuttavia la continuità dei Maestri forestieri addetti alle vetrate dipinte in monumenti italiani. E l'esempio del Duomo di Milano, monumento senza rivali in Italia nelle vetrate dipinte, guardando specialmente l'abbondanza, non potrebbe essere più efficace (1).

(1) Modello raramente indicato: una vetrata a smalti fusi riuniti da piombi, nel Museo Artistico di Roma, saggio settecentesco di comporre vetrate in Italia all'epoca del Roccoccò. Con figure, S. Ignazio di Lojola inginocchiato davanti a Cristo, il Redentore, lo Spirito Santo, ad una lunga scritta. Tale vetrata che appartenne al convento di Gesù a Roma, può attrarre colla sua vivacità formale; essa documenta il mio soggetto.

§ 5.

Lavori di Osso, Avorio, Bossolo, Corno, Tartaruga, ecc.

Osso, Avorio, Bossolo e Corno.

L'intaglio di osso, avorio e bossolo ebbe i suoi cultori nel Barocco e Roccoccò, ma non si può confrontare coll'intaglio eburneo medioevo; e in Italia, soprattutto, mancarono gli artisti a intensificare quest'arte che aveva celebrato i suoi trionfi presso i Bizantini (1). La Germania, le Fiandre, la Francia fecondarono tuttavia, sufficientemente, l'intaglio d'osso e avorio e certi Maestri sono dichiarati oggi tecnici ed esteti commendevoli.

Si parla di Leone Proner o Pronner delle vicinanze di Klagenfurt (circa 1550 † 1630), noto Autore di avori minutissimi; si cita Cristoforo Angermayer, morto a Monaco († 1633); si indica Francesco Duquesnoy di Bruxelles detto Francesco Fiammingo, François Flamand (1594 † 1644), il quale scolpì nell'avorio figure d'ogni specie e creò una scuola. Il Duquesnoy, amico intimo del Poussin, visse molto in Italia (morì a Livorno) e glorificò il Tiziano, suo Autore favorito; così le sue composizioni sentono questa preferenza. Ne conosco una coppa da birra nella Collezione Gustavo de Rothschild, ammirabile, circondata da eleganti figure sul corpo, che forma la sostanza alla coppa e, sul coperchio, la vivacità decorativa dell'assieme si congiunge alla tecnica disinvolta. Nè a questa composizione mancano i putti di cui il Duquesnoy fu plastico fortissimo. Egli modellò il nudo sapientemente, dando ad esso una carnosità che pochi, al pari del Maestro brussellese, seppero imprimere alla materia (2). Il Museo di Cluny vanta alcuni avori del Duquesnoy, certi amorini, sculture minute che esprimono i pregi del Maestro, ciò si vede ugualmente nel Museo Nazionale di Firenze ove alcuni fanciulli danzanti al cembalo d'un compagno, sono perfetti; e qui altri putti in bassorilievo, timidamente assegnàti al Duquesnoy, potranno essere attribuiti senza tema al geniale scul–

(1) Barbier, *Esquisse historique sur l'ivoirerie* e il Molinier, *Histoire genérale des Arts appliqués*, cit., vol. I.

(2) Veda il mio *Manuale di Scultura italiana*, II, ediz., p. 215.

tore. I putti vennero scolpiti sovente dall'artista brussellese, in nudità briose rumorose grasse e forti, e si riconoscono fra mille.

Putti, crocifissi, piccole statue, bassorilievi materiò l'avorio secentesco e settecentesco (1): e da noi trattarono l'avorio Girolamo Campagna (1552 † 1623), un frate Clemente (fior. nel 1638), perfino Agostino Carracci (1557 † 1602) e il nominato Andrea Fantoni col Giambologna (2), con Alessandro Algardi (1602 † 1654); ed un Filippo Planzone da Nicosia detto il Siciliano (1610 † 1636), nel Museo Nazionale di Firenze, scolpì un cavallo entro una rete in un sol pezzo d'avorio. Ivi, medesimamente, un Maestro Filippo Senger (sec. XVII), offre la bellezza d'un medaglione con Cosimo III de' Medici, ed eseguì alcune figurette aggiunte ad un bassorilievo cinquecentesco, Bacco circondato da Satiri, e offre tuttociò con G. D. Schenck e Ignazio Hasa o Wasa nello stesso Museo.

Frequenti i tedeschi, Autori di intagli eburnei e coi tedeschi frequenti i fiamminghi ed i francesi. Ed io presento Marco Heiden un sassone (fioriva nel 1627) Autore d'un vaso ai Pitti, elegantissimo, firmato; Giacomo Zeller di Dresda (n. 1620); Giusto Klesceker di Minden (n. ai primi del XVII sec.); Cristoforo Harrig († 1630) bizzarro in composizioni macrabe; Leonardo Kern l'junore di Forchtenberg (circa 1580 † 1663), da non confondersi col figliolo Giovanni († 1668) e presento un Meldriò Bertelli, nome italianizzato d'un tedesco che abitava Venezia nel 1675, il quale erasi molto distinto a scolpire i Cristi alla colonna e in croce. Dei fiamminghi presento Francesco van Bossint di Bruxelles (1635 † 92) che visse molto a Roma; Luca Fayd'Herbe di Malines (1617 † 94) e Gerardo van Optal di Anversa (1594 † 1663), eccellente nei putti come il Duquesnoy di cui il Louvre possiede alcuni saggi firmàti. Nel Roccoccò, conosco Giovanni Cornù di Parigi (1650 † 1710); Francesco Girardon celebre statuario che scolpì anche l'avorio; Giuseppe Villerme di Saint Claude (Jura) morto a Roma (circa 1720) che il Mariette, nell'*Abecedario*, onora di « plusieures crucifix « d'yvoire et de buis »; un Geuns di Maeseyk, patria di van Gyck, Autore rinomato di scatole e tabacchiere eburnee e Michele Daebler († 1702), che scolpì elogiati pomi di mazza e manichi di timbri con putti ed animali.

Nel capitolo precedente indicai Dieppe che nell'arte si aperse a rinomanza cogli avori; e i prodotti suoi, i quali nel Rinascimento abbellirono la vita, continuarono nel Barocco e nel Roccoccò. Anzi, in questo tempo si intensificò il nostro lavoro e oggi, ancora, Dieppe si consacra alla sua specialità. Così allora come oggi, non si va in questa città senza acquistare, ricordo curioso, un oggettino eburneo. Il secolo XVII e i secoli successivi particolarmente interessano anche per questo che si scoperse il nome di parecchi scultori nell'avorio. Il nominato Ambrogio Milet, recente studioso degli avori di Dieppe, offre molti nomi di artisti nei secoli che si indagano; ed io per brevità non li riscrivo perchè non debbo narrare, nemmeno per sommi capi, lo sviluppo dell'arte eburnea a Dieppe (1).

L'avorio si adottò moltissimo nel periodo in cui salirono a gran moda le scatole con ritratto in miniatura, le tabacchiere nell'epoca di Luigi XV e XVI, omaggio anche di re a principi, ambasciatori, uomini di affari accreditàti alle corti. L'avorio sostituì così, vantaggiosamente, la carta prestandosi meglio d'ogni altra materia alle carezze del miniatore. Sono innumerevoli le miniature dipinte sull'avorio durante il regno di Luigi XV; e il ritratto di questo re va ripetuto un numero indecifrabile di volte sopra scatole eburnee eseguite da artisti eminenti come Giambattista Massé, il miniatore preferito da Luigi XV. Le scatole miniate si circondavano con gemme e diamanti a rialzarne il valor materiale non a' danni, generalmente, del buon gusto.

L'avorio, l'osso e il bossolo composero scatole, tabacchiere, ventagli, cornici, manichi a posate, a timbri, pomi di mazza, piccole bussole, astrolabi tascabili, bomboniere, agorai, ciotolette, bottoni, fischietti, dadi (2), giocattoli, vasi, specialmente eseguiti al tornio; e si scolpì, quasi miniandolo, in figure, ornati, motivi fantasiosi, concorrendo al patrimonio artistico delle minute cose che il Barocco e il Roccoccò vanta.

(1) Il Museo di Cluny si pregia d'una Resurrezione di Cristo, avorio italiano del XVII secolo, colla tomba di Cristo ornata di bassorilievi sceneggianti, de' fatti sopra l'Antico Testamento che domina una cupola sostenuta da sei colonne; Cristo s'inalza sopra la tomba e intorno seggono tre guardie dalle armature decorate riccamente. L'avorio largo 0.30, ha l'altezza delle figure 0.16.

(2) Nel Palazzo Pitti si veggono alcuni crocifissi del Giambologna e del Tacca e in Toscana molti hanno l'ambizione di possedere crocifissi scolpiti nell'avorio da cotali Maestri.

(1) *Ivoires e ivoiriers à Dieppe*, cit. in *Art.* 1905, p. 161 e seg. Sugli avori di Dieppe veda De Chennevières, *Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire.*

(2) I dadi ricevettero forme particolari, come insegna la Collezione d'avori al Louvre. Due paia di dadi secenteschi eburnei, sono formati da personaggi accoccolati, persino lumeggiati coi colori; e i punti sono tracciati da una incrostazione di legno nero sui corpi. Questi dadi sono olandesi.

Nè dissi nulla sopra il largo uso delle intarsiature; l'avorio fu graffito col nero e coi colori in gabinetti o stipi, in cassette, tavolini isolati o a muro, in consolle, armi, fiaschette da polvere, scacchiere, in strumenti musicali, spinette, clavicembali, mandolini, violini tascabili. E l'osso, e coll'osso l'avorio e il bossolo, si accompagnò alla madreperla in mobili ed oggetti d'arte.

Dicevo che si scolpì perfettamente nelle piccole cose. Un cucchiaio eburneo ha il manico lavorato a giorno con Bacco sul carro attaccato ad un leone chimerico, un pomo di mazza è corredato da ornamenti e sormontato dalla maestà di Giove; un altro è formato dalla testa d'un uccello e sormontato da Andromeda liberata da Persèo; un elefante eburneo, nel Museo di Cluny rappresenta un soggetto di caccia e ivi, un fischio è tratto dal busto di Cleopatra. Certe raffinatezze, certi aggruppamenti, certe bizzarìe nascevano sotto il rapido scalpello dall'impressione degli avori orientali adescanti le immaginazioni; perocchè l'Estremo Oriente cercò di vincere i nostri Paesi coi suoi avori sottili. Tuttociò mi richiama un Ottaviano Jannella ascolano (1635 † 61), che sceneggiò, sul bossolo, bassorilievi microscopici evocando la mitologia e la storia sacra. Ciò ricorda gli sforzi del greco Mirmecide il quale avrebbe eseguito un carro tirato da quattro cavalli così minuti che una mosca colle ali avrebbe potuto coprire (?). E in tempi più vicini ricorda la famosa Properzia De Rossi e il ligure Damiano Lercaro. Lo Jannella scolpì un putto di undici centimetri con sulle spalle una conchiglia diafana dalla sottilità, e nell'incavo di essa mise la maestosa Giunone sulle nubi volta a terra sopra il carro di pavoni col mare lievemente increspato, con Nettuno, tritoni e altre imagini moventisi sull'onde marine.

Il Louvre, ricchissimo d'avori, ne possiede del secolo XVII e XVIII il cui studio equivale ad accrescere con singolari esempi appartenenti a varie scuole, francese, tedesca, fiamminga, olandese, italiana, la pubblica curiosità. La scuola italiana, non ampiamente rappresentata, offre al Louvre, una ciotoletta da polverino ornata da balaustri e punti rossi e verdi, contornanti delle rose, dono del Sauvageot, che tanto contribuì al patrimonio eburneo del maggior Museo di Francia. Il quale offre alcune statuette (1), un venditore girovago settecentesco dai capelli lunghi sulle spalle, i bottoni d'oro sugli abiti e una cassetta addosso apribile: oggetto originale di elegante ma non ardito aspetto (1).

Poche età scolpirono Cristo crocifisso più della nostra nell'osso e nell'avorio.

Il conte Antonio Contin da Castelserpio, a Venezia, possiede un crocifisso in bosso (fine, del secolo XVII), croce e piede di ebano, con intarsi d'argento e tartaruga, assegnato verisimilmente al Brustolon; al quale non toglierei un crocifisso d'Emilio Piccoli, pure a Venezia, e il crocifisso intagliato nel cedro per la Chiesa arcipretale di Stanghella (Padova) che il Maestro eseguì con suprema perizia (2). E a parte i crocifissi attribuiti al Giambologna di cui la Toscana rigurgiterebbe (a Pontremoli nel Duomo, un crocifisso eburneo appartiene alla scuola del G.); a parte questi crocifissi, addito i crocifissi di avorio o bossolo d'un Maestro eminente, Andrea Fantoni, il quale eseguì parecchie volte Cristo in croce a principi e prelati. Un suo crocifisso importante conserva l'Accademia Carrara di Bergamo, con ai piedi un uomo abbandonato alla strage dei vermi. Questa scena che poggia sur un realismo nauseante, rientra nell'abitudine del Fantoni a scolpir scheletri e morti, quasi invaso da amore verso ciò che ripugna. Il Fantoni, compiacendosi al martirio, ricorda un Maestro della pittura, Giuseppe Ribera d.° lo Spagnoletto (1588 † 1656) che esultò, per così dire, al tormento della carne.

Accennate le innumeri scatole e tabacchiere scolpite e miniate, i ventagli attraggono l'attenzione: chè l'avorio più dell'osso e del bossolo, e non meno della tartaruga e della madreperla, servì alle stecche dei ventagli e a tutto il ventaglio o ad una parte di esso. E l'avorio si scolpì, si traforò, si incrostò, si sceneggiò coll'oro, si dipinse, si associò a metalli, a vetri, strass, diamanti, specchi (oh i ventagli collo specchio si videro in giorni non lontani dai presenti!) cercanti armonie di bellezza.

L'argomento dei ventagli amplissimo, tocca molti generi d'arte, dalla pittura all'incisione, dal cesello alla filigrana, dal pizzo alla scultura, all'intaglio eburneo, al lavoro del legno e dell'osso, della tartaruga e della madreperla. Ne scrivo a parte.

(1) Molinier, *Catalogue des ivoires*, cit., specialmente dalla p. 321.

(1) Veda un bel Baccanale eburneo, fine, in Molinier, *Hist. gen.*, vol. I, tav. XXIV. Questo Baccanale settecentesco fu inciso da Mme. de Pompadour che lo possedeva, per questo gode una certa fama; e appartenne poi al suo fratello Francesco-Abele Poisson, marchese di Menars.

(2) Gloria, *Il Territorio padovano illustrato*, Padova 1862, vol. II, p. 168. Sarebbe stato regalato dai Pisani che lo avevano nella loro Cappella alla Villa di Stra con due angioli dello stesso Autore.

Nell'ubertoso campo dei lavori in osso, avorio, bossolo una scacchiera italica e secentesca, avorio, legno, madreperla con le parole d'Esopo, ricordo nella Collezione Passalaqua; e ricordo molti strumenti musicali intarsiati (1), molti giocattoli eburnei nella Esposizione d'Arte antica a Siena secenteschi; e delle cornici in bossolo ricordo, meravigliosamente intagliate (il Brustolon ne scolpì) di cui, con due putti a sostenere lo stemma dei Pisani, ne vidi una degna del Brustolon nella Chiesa arcipretale a Stanghella (Venezia).

Il corno offrì minori occasioni all'arte dell'osso, dell'avorio e del bossolo. Tuttavia il corno venne amorosamente scolpito in scatole, tabacchiere, manichi da posate, timbri, pomi di mazza, fiaschette da polvere. Molto interessante una fiaschetta da polvere in corno di cervo, incisa, colla firma Bartolomeo « Sforcza », messinese, autore di essa nel 1589, biforcata, con mascheroni grottesche e figure a piedi a cavallo in un placido barocco.

Tartaruga, Corallo, Ambra.

Potrei aggiungere la madreperla, e la lava, alla tartaruga, al corallo, all'ambra per formare un gruppo il quale, a parte le intarsiature a cui questi materiali concorsero, riempì di tenui oggetti i due secoli del Barocco e Roccoccò. Ma se togliamo la materia, i soggetti uguali e gli atteggiamenti formali identici tolgono al gruppo il vivido aspetto della novità. Constato nondimeno che la tartaruga, colla madreperla godettero molta simpatia e l'una e l'altra si uniscono all'argento, all'oro, al bronzo, all'avorio, all'osso, al legno dorato, alla porcellana. Elegante cassetta nuziale, tartaruga intarsiata e madreperla con fregetti d'oro, leggiadro oggetto settecentesco del marchese Franco Spinola a Genova. Nè so quante pendole esistono su mensola di tartaruga, in legno dorato, intarsiate dalla stessa tartaruga con riporti in bronzo e figurine in porcellana. Perchè la tartaruga entrò nelle composizioni barocche e roccoccò: tabacchiere, pettini (fig. 251), cassette, scatole, orologi da muro, da consolle, da tasca, piedestalli, mobili e vi entrò ad intarsiare, ravvivare, abbellire. Accennai le stecche da ventagli, madreperla incrostata coll'oro, tartaruga intarsiata coll'avorio, e le tabacchiere di tartaruga o madreperla graffite montate in argento, agata e cristallo, di lava montate in oro, di lapislazzuli, di pietre dure con smalti, rilievi, pitture; tabacchiere di diaspro, quarzo, con

Fig. 251. — *Venezia*: Pettini di tartaruga nel Museo Civico.

medaglioni di smalto bianco corredato da vedutine sulla madreperla e sul metallo, rettangole, tonde, ovali, centinate.

Finissima una tabacchiera elittica, con fondo di tartaruga, coperchio sbalzato e cesellato (ultimi del

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II, fig. 213-11.

XVI secolo), ageminata coll'argento in un tenue rilievo d'una giovine e d'un satiro nel Museo Filangieri a Napoli. E tutte queste materie signorili filettarono ed intarsiarono ogni oggetto, persino gli strumenti musicali. Piccoli violini o mandolini in palissandro intarsiati di madreperla, in pero filettato di ebano con manico di ebano e osso; chitarre con cassa di tartaruga intarsiata di madreperla, filettata di ottone con chiavi di madreperla; arpe con rivestimento di tartaruga, filetti di ottone, intarsiature madreperlacee secentesche e settecentesche, tutto ciò entra nelle Collezioni dei Musei.

E il corallo? Si adottò in gioielli e in piccole sculture: la Sicilia e Napoli furono feconde in quadri dove il corallo rosseggia vicino allo smalto bianco e dà rilievo a capi di spilloni, a medaglioni e, per estensione, a pomi di mazza, a bomboniere, a gruppi di figure, a pilette, a ornamenti di altarini sostituzione di fregi argentei o incrostazione di pietre dure. Un ramo di corallo rosa nel Museo Filangieri, sceneggia la Sacra Famiglia adorata da angioli; e un altro ramo nello stesso Museo coll'Annunciazione scolpita in varie imagini anch'esso sorride. E vedesi nel Museo Filangieri, calamaio e un vaso da polverino in corallo su metallo dorato, la qual cosa si constata a mostrar la florida applicazione del corallo a cui il gioielliere domanderà utili eleganze in forme temperate o ardite.

Genova, luogo anch'esso di coralli, servì molto la Corte di Mantova come attestano i documenti; e Venezia mostra un crocifisso scolpito nel corallo colla croce decorata della stessa materia, lavoro napoletano o siculo, secentesco, nell'Arciconfraternita di S. Rocco.

Imprecisabili di numero, linee, merito sono i gruppi sacri e profani Cristo, la Passione, Diana cacciatrice, Bacco ubbriaco, Ninfe schiumeggianti.

Lo stesso si dice sopra l'ambra che materiò gruppi di figure o figure isolate. Sola od associata a metalli o a smalti, come in un orologio secentesco di Giuseppe Oneto a Genova con colonnini d'ambra, fregi d'argento tartaruga e figurine smaltate, l'ambra correda gli oggetti artistici piucchè esserne la unica sostanza; e il suo mite colore ammorbidisce le cru dezze policrome le quali appartengono a tutte le epoche non soltanto al Barocco e al Roccocò.

§ 6.

Lavori tessili.

Tessuti d'addobbo, Arazzi e Carte da parati.

Damaschi rossi e bianchi; «lampas» verdi, bianchi, aranciati con luci policrome; broccati rossi con fiori gialli; bianchi con fiori verdi; sete verdi con fiori argentei; canotiglie di filo metallico cioè tessuti in lamina d'oro o argento con gemme o smalti incastonati, velluti gialli con fiori turchini, bianchi con ornati variopinti; drappi d'oro con ornati in velluto azzurro; broccatelli bianchi rabescati di giallo o con fiori rossi; potrei scrivere una lista interminabile sui generi tessili secenteschi e settecenteschi, vari nella materia e nell'ornato. Di solito i fiori ed i grandi nascimenti roteanti intorno a un rosone finale, primeggiano il repertorio grafico del disegnatore tessile nel XVII e XVIII secolo, e quest' ultimo secolo invade il campo coi motivi a striscie ondulate fiorendo gli intermezzi con rose volanti o mazzetti di fiori (tav. CXXIII). Michelangiolo Marchisio (fior. nel 1678) si elevò ad alta riputazione in Torino nel fabbricare preziosi tessuti di damasco istoriati con fiori e figure grottesche di cui si ornavano i Palazzi dei reali di Savoia. Così ricompare, nella stilistica tessile, la pompa secentesca e la leggiadrìa settecentesca, riaffermate in quest'ultimo stile dalla grazia dei fiori minuti, i quali si compiacciono alla delicatezza, tanto ora i fiori si ripetono. Nè l'onda dello stilismo orientale che increspò le forme d'arte che interrogammo, lasciò insensibile quelle che interroghiamo: l'Estremo Oriente affascina, e l'arte tessile barocca e roccoccò seppe guardare gli esempi orientali (tav. CXXIV). Si ricordino le stoffe seriche con fiori e i velluti di cui si cuoprono, signorilmente, le grandi poltrone o sedie a braccioli, le comode poltrone in legno intagliato e dorato, quelle sete a fondo bianco con fiori di velluto rosso o verde; esse rappresentano un lusso distinto e una tecnica raffinata come i panni d'arazzo che talora sostituiscono sontuosamento le sete dal candor di giglio. Chi visitò le Esposizioni d'Arte sacra a cui molte volte mi riferii, ricorda il tripudio di tessuti secenteschi, rameggiati in rosso, roteanti in verde su bianco e su giallo: quelle Espo-

sizioni dànno la impressionante idea del patrimonio tessile dell'Italia barocca; e basta riandare ai tessuti raccolti a Genova (1892), a Pistoia (1899), a Bologna (1900), a Siena (1904 [1]), per restar sorpresi de' telai secenteschi spazianti in briose colorazioni solcate non raramente da disegni forbiti. In molte città dovevano sentirsene i colpi secchi e creatori: i documenti dimostrano ciò che può agevolmente supporsi. Genova e Venezia mantennero fastosamente il loro posto, altri paesi fecero lo stesso o si aggiunsero alla corona di quelli che onorano le bellezze tessili nazionali. Nel secolo XVII e XVIII Piacenza vantò alcune fabbriche di tessuti, continuazione a quelle antiche fondate e incoraggiate da Ottavio Farnese (1530 † 86), ove si lavoravano tessuti « a fiamme » che promossero i cosiddetti « fiammàti piacentini » molto in auge presso gli amatori di industrie artistiche. Nel 1629 Domenico Ronca milanese, tesseva broccati d'oro a Roma ove egli avrebbe introdotto quest'arte (2); e vicino all'*Alma Mater*, nel Secento, fioriva l'industria della seta. Il De Nino pubblicò un documento (3) « salvato per caso in una pizzicheria di Sulmona », che indica la esistenza dell'industria serica a Pentima (Sulmona) nel secolo XVII; nè so se essa potè alimentare i telai di S. Leucio, non molti discosti, che tennero alta l'arte tessile da noi nel secolo successivo. S. Leucio, luogo delizioso, poco lungi da Napoli e presso Caserta, fu colonia d'artisti fondata da Ferdinando di Borbone a « promuovere » la Fabbrica della seta (4). La storia narra che nel 1776 si cominciarono a fabbricare i veli sotto Francesco Bruetti torinese, poi i telai aumentarono e nel 1789 il re dichiarò « Real Colonia » lo stabilimento che si aperse allo studio della tessitura. Gli operai furono regolati da leggi; ai figli degli operai si apersero scuole, si provvide a un luogo di cura destinato agli artisti bisognosi, si creò insomma una colonia d'arte modello. Tale fondazione si associa a D. Francesco Collecini costruttore, a S. Leucio, degli edifici leuciani, quadro al lavorio serico in tessuti e quadro ravvivato oggi da nuova giovinezza.

I tessuti leuciani godono la stima d'ogni conoscitore. Si creava allora e si imitavano, occorrendo, i tessuti antichi più fini.

Fuor da S. Leucio, a Messina, intorno al Settecento si negoziava il bisso, tessuto prezioso e antichissimo che accennai: ne fa fede una nota datata 29 settembre 1701, trascritta dalla duchessa D.^{na} Eleonora Spotafora, relativa a una chiesa messinese famosa per il suo sfarzo. Tale nota mi mandò Alfredo Saya da Messina. « Per pezze 2 di « tela » d'abisso per amitti, purificatori, fazzoletti ed altro, onze due e venti tari ». Altre note consimili, della medesima epoca, contengono la voce *abbisso* che io ritengo risponda nel fatto come nella denominazione al *bissus* dei Latini.

Si deduce quindi che se oggi non se ne sa in modo assoluto più nulla in Messina, intorno al 1700 si faceva negozio di bisso.

Da questo prezioso tessuto, imitato, si va ai tessuti coloriti, imitazione di quadri e ornati in portiere, parati da letto, coperte da poltrone, guanciali a tuttociò oggi si darebbe nome di finto-gobelins.

Inesauribile tributo all'attuale soggetto viene dai tessuti sacri conservati più dei profani. I quartieri secenteschi e settecenteschi si disfecero, le pareti si sguernirono dai fastosi parati; qualche poltrona, qualche sedia a braccioli, qualche letto si conserva, ma il lungo uso logorò il tessuto. In fatto di tessuti, le stoffe cinesi splendenti sulle pareti in varie sale nella Villa del Poggio Imperiale a Firenze, sono attestazioni fondamentali di sontuosità decorativa e di evocazione orientale.

Chi volesse scrivere una nota sui palliotti barocchi e roccocò si assumerebbe un lavoro poderoso; come al solito, quando essi salgono a particolare solennità associano il lavoro del telaio a quello della mano, il ricamo all'opera tessile; ed io mi limiterei all'esempio unico ma efficace di un palliotto barocco a Loreto, nel Tesoro della S. Casa, tessuto in lamina d'oro, cogli stemmi del cardinale Antonio Barberini che donò il bellissimo palliotto; mi limiterei a questo bellissimo esempio tanto ora è difficile trovare palliotti senza ricami. Fra quelli che ne sono meno ornati potrei ricordare il palliotto secentesco, posseduto a Siena dalla Contrada dell'Istrice, damasco rosso, broccato d'oro a fogliami, abbellito con frangie, nappine auree, collo stemma ricamato della contrada; o potrei ricordare il palliotto raso rosso al solito ricamato, a Siena nel Seminario. La ricchezza si effonde altresì negli stendardi e nei baldacchini, i quali, dove salgono l'erta

---

(1) La memorabile Mostra d'arte antica senese nel 1904, conteneva una sezione di stoffe, ricami e pizzi; le stoffe ivi raccolte, non scendevano oltre la fine del XV secolo, ma da quest'epoca al XVIII secolo la serie era cospicua: primeggiava lo stile secentesco.

(2) Bertolotti, op. cit., vol. II. p. 207.

(3) *Arte e Storia*, 1891, p. 271.

(4) Patturelli, *Caserta e S. Leucio*, Napoli, 1826. Le note di questo libro sono più importanti della trattazione.

della solennità, intrecciano i meriti del tessitore a quelli del ricamatore e sollecitano gli impeti di pennelli cospicui, come lo stendardo nel Duomo di Como, dipinto dal Morazzone nel 1608.

Ancor meglio ciò avviene nei baldacchini, alla cui composizione più imponente, giova l'arte e giovano vari rami d'arte congiunti.

Il Secento signoreggia col baldacchino alla Madonna di S. Luca nella Metropolitana a Bologna, d'una sontuosità rara: sormontato da statue decorative è bellezza ed esempio agli artisti. Notevolissimo ancora il baldacchino di S. Domenico, barocco anzi roccoccò, a tralci di foglie delineati in una composizione ornamentale superba, con una cimasa scolpita, popolato d'angeli volanti; onde il baldacchino di S. Domenico a Bologna non isfugge. Bologna possiede un leggiadro baldacchino anche nella chiesa di S. Trinità del XVIII sec.; la stoffa raccoglie mazzi di fiori e la cimasa lignea, intagliata, folleggia in parecchi angeli volanti.

Per quanto si dica, però, il baldacchino più meraviglioso del Settecento, appartiene a Venezia, alla Scuola di S. Rocco, famosa per le sue pitture e i suoi cimeli artistici. Esso esprime l'enorme altezza a cui si mantennero le fabbriche tessili veneziane, follemente rappresentate da tessuti smaglianti. Il 5 luglio 1705 la Scuola deliberava la rinnovazione dell' « ombrella con proprietà et moderna » poichè la vecchia era ridotta in cattivo stato, fissando la somma di 250 ducati « acciocchè il tutto servire debba ad honore di « S. D. M. et di questa patria serenissima »; e siccome la somma non fu sufficiente si raddoppiò ad avere il balbacchino che si vede. Esso fu esposto alla mostra d'Arte Sacra di Venezia nel 1897 e nel Catalogo della Mostra si legge:

« Broccato d'oro riccio soprariccio, a sei mazze, « ornato di frangie e fiocchi, sec. XVIII.

« È tradizionale la fama di questo baldacchino co- « nosciuto sotto il nome di ombrella di S. Rocco ». Ed infatti « lo splendore del tessuto non può riscon- « trarsi in altri esemplari ancora esistenti. Fu ese- « guito nelle officine tessili veneziane e dicesi venisse « pagato a prezzo altissimo. Nell' Inventario della « Scuola, compilato nel 1742, è così registrato: Un « ombrello di panno d'oro a sei mazze ».

Nella illustrazione della Chiesa e Scuola di S. Rocco si ricorda che « il celebre baldacchino di sopra « rizzo, d'oro con frangie e fiocchi pur d'oro, del va- « lore di ducati 6924 è ancora di proprietà della Scuola « per merito del capellano Don Sante Della Valen- « tina » (1).

Null'altro posso aggiungere; forse la Scuola potrebbe avere la ricevuta del baldacchino.

Si usarono molto le portiere o tende destinate a parar l'aria e la vista o destinate all'ornamento; esse, quando non furono d'arazzo, il che avvenne frequentemente nelle Chiese ricche e nei Palazzi patrizi, si formarono con tessuti fiorati, damaschi genovesi, si contornarono con eleganti fregi, ricamati in seta, si abbellirono con giràli, teste, uccelli e medaglioni, che pennelli alacri eseguirono.

I damaschi, i broccati, i velluti si alternano sui tappeti, sui guanciali, sulle coperte dell'epoca che corre, in una ridda di linee e colori la quale confonde come un caleidoscopio. Ma tessuti e ricami qui più solidamente e intensamente si uniscono; e il lettore non può pedanteggiare. Un superbo tappeto di velluto rosso, trapunto in oro, ad altissimo rilievo, italico, del XVII secolo, vanta la Casa reale di Firenze e il suo disegno, quasi a corridietro nel perimetro, con un fiore nel mezzo e tenui tralci nel resto, sta lungi dalle smanie secentesche, ond'esso esprime un sobrio barocco.

Descrissi il letto del conte C. Bernardini a Lucca nei legni; e poichè questo letto s'integra ai damaschi, non si dirà ch'io non abbia rammentato cotale lavoro, ora, parlando di tessuti e lavori a rapporto. Vada a Lucca, dunque, chi vuol godere una magnificenza. Il damasco si stende nel cielo e nella testata murale, nei panneggiamenti che dalla cimasa intagliata del letto scendono quasi in terra, presso il muro, e apresi sulla coperta a formare un'armonia fantastica. Meno noto, questo letto monumentale, di quello nel palazzo Mansi, i paramenti di quest'ultimo letto sembrano più delicati; e Lucca, che vanta il letto Bernardini e il letto Mansi, possiede due opere d'arte difficilmente superabili.

Il letto Mansi appartiene, più del precedente, all'arte tessile: l'arte lignea vi ha una funzione soltanto costruttiva, e il cielo, il tendaletto, il davanti, i lati, la coperta sciolgono un inno alla bellezza che sa le ardue cime. L'ago tuttociò dipinse, quasi godendo di creare un signorilissimo monumento: ed io indicherò sempre Lucca a colui che cerca bellezze settecentesche.

---

(1) Niccoletti, *Venezia* 1885, p. 66.

L'arazzèria, arte sontuosa per eccellenza, sedusse il Barocco e il Roccoccò; e volentieri si induce alla maestà secentesca e alla grazia settecentesca.

Come su ogni altro ramo d'arte così su quello degli arazzi, la mitologia, l'allegoria, la vita contemporanea, le grottesche cantarono i loro fasti; e Bacco ed Arianna, le fatiche di Ercole, Giasone e Medea, Apollo e Diana a non dire i soggetti sacri, Mosè ed Aronne, Mosè con le tavole della legge, S. Paolo che predica ad Efeso, le scene villereccie, le caccie, i tornei, i balli e le evocazioni di Alessandro Magno, Adriano, Antonio e Cleopatra, le avventure di Don Chisciotte, fecondarono i cartoni de' panni di arazzo. Francesco Boucher, P. G. Audran autore di un ciclo superbo gobeliniano tratto dal celebre romanzo di M. Cervantes, appartenente alla Casa reale di Torino (seconda metà del XVII secolo), Noele Coypel tra i francesi, Alessandro Allori d.° il Bronzino, Lodovico Cardi d.° il Cigoli, Giuseppe Grisoni (fior. nel 1732), Vincenzo Meucci (fioriva nel 1337), e Giambattista Tiepolo tra gli italiani appartengono all'arazzèria.

I grandi cicli d'arazzi continuarono a servire la pompa e ad esserne quasi le espressioni capitali. Le Chiese, i Palazzi, le feste e le cerimonie pubbliche, continuarono ad adoperarli; e si vedono sale totalmente coperte da arazzi e sale che ricevono il nome dall'ornamento degli arazzi. Tale, nel Palazzo Clerici a Milano, il salone coperto da panni d'arazzo signoreggiante la gaia dimora settecentesca di Antonio Giorgio Clerici. Questi arazzi dall'andatura decorativa, narrano episodi a cui Mosè, Giacobbe, Rebecca imprimono significazione di fatti e espressione di arte essendo dominati da un ampio soffitto di Giovambattista Tiepolo.

Accennavo le cerimonie pompeggianti in arazzi: mi riferivo a quelle sui possessi pontifici che di arazzi si valsero. Così quest'epoca fastosa, concorse inusatamente alle feste parandosi di tal sontuoso ornamento. Il Cancellieri scrivendo la relazione delle feste in occasione del solenne possesso di Paolo V Borghese, non rinuncia ad indicare lo sfoggio che si era fatto dei « panni di arazzo ». Eravamo al Seicento e la magnificenza in ogni suo elemento sconfinava. « Tutte « le strade di Roma erano superbamente parate di « panni d'arazzo, da Borgo fino al Colosseo. E più « sotto la facciata del palazzo del Cardinale Far« nese, secondo la splendidezza di quelle famiglie, era « addobbata di ricchissimi arazzi e tappeti alle fine« stre ». E in seguito, parlando sugli arazzi nell'interno di S. Giovanni in Laterano. il Cancellieri osserva che erano « di tale meravigliosa bellezza che rendevano stupore ai rimiranti ». Ometto qui il possesso solenne di Clemente IX avvenuto il 3 luglio 1667, in occasione del quale « il portico della Basilica di S. Giovanni era ornato con meravigliosissimi arazzi eseguiti su disegno di Raffaello (1); nè accenno la inimitabile cavalcata d'Innocenzo XIII, avvenuta il 6 novembre 1721, in occasione della quale si videro esposti per Roma gli arazzi più belli che mai eransi ammirati.

Gli arazzieri barocchi e roccoccò non si occuparono soltanto a tessere i grandi cicli; gli attuali arazzieri oltre i panni d'arazzo tessevano in gran copia stendardi tappeti, portiere. Come lo stendardo nella Congregazione di S. Maria Materdomini a Venezia, superbo arazzo il cui cartone, disegnato da Giambattista Tiepolo, fu tessuto dall'arazziere romano Antonio Dini, il quale lavorò a Venezia dal 1760 al 69 (2); e come il superbo tappeto, arazzo policromo donato alla Metropolitana di Bologna da Benedetto XIV di cui porta lo stemma; e come la portiera collo stemma di Cosimo III dei Medici nella Galleria degli Arazzi a Firenze (tavola CXXV 3)). Generalmente s'ignora chi disegnò queste portiere in generale tessute col filaticcio e collo stame e la Galleria di Firenze. ornata da molte portiere in panno d'arazzo possiede una portiera notevole del 1728, di Lorenzo del Moro pittore fiorentino, tessuta a tempo di Antonio Bronconi, capo all'arazzeria Medicea, disegnatore d'un'altra bella portiera, unito a Giovanni Sagrestani, eseguita all'epoca del Bronconi.

In generale le portiere e i tappeti, soprattutto le portiere, sfoggiano stile decorativo grandioso; e dove i festoni in foglie, fiori, frutta, i grandi stemmi e le corone granducali come nel mio modello, e non infrequentemente, formano il repertorio ornamentale, quivi l'effetto spesso va al suo fine nobilmente.

A quest'epoca non si parla d'arazzi e arazzieri senza ricordare i Gobelins, la cui Fabbrica fondata nel 1662 in Francia, raggiunse tale eminenza che

---

(1) Sono gli arazzi famosi del Museo Vaticano

(2) Urbani de Gheltof, *Degli arazzi a Venezia*, op. cit., p. 27.

(3) Molti arazzi dell'Arazzeria Medicea si collocarono ultimamente (luglio 1909) sulle pareti della Tribuna del David a Firenze, decorazione vistosa alle immagini di Michelangiolo quivi riunite a' nostri giorni togliendo gli originali a Boboli, al cortile dell'Istituto di Belle Arti, al Museo Nazionale. Nella Tribuna si vedevano già vari gessi di sculture michelangiolesche. Ma finitela coll'imprigionare l'arte nei Musei.

la voce « gobelins » si usa a indicare ogni arazzo, come « faenza » indica ogni stoviglia. Sorta la « Fabbrica dei Gobelins » col titolo di *Manufacture royalle des Meubles de la Couronne,* ebbe la consacrazione ufficiale nel 1667 e il celebre Le Brun padroneggiò la fabbrica trionfando dappertutto (1). Non dico a caso perchè i Gobelins, anzichè un istituto esclusivamente destinato all'arazzeria era una grande scuola d'arte che amorosamente accoglieva il telaio, il banco dell'ebanista, lo studio del plastico e del cesellatore: e il Le Brun regolava tutto, disegnava, consigliava, onde il suo periodo dal 1663 al 90, culmina di prodigiosa attività e di meravigliosa bellezza. Sotto il Le Brun l'arazzeria aveva acquistato carattere superbamente decorativo, scomparso sotto la direzione di Giambattista Oudry (1686 † 1755) infatuato all' arazzeria pittura, all' arazzo che penetra nei domini del quadro e delle pale da altare. Errore! errore formidabile: i diritti della materia vanno rispettati e questo principio è la base ai miei studi su l'arte decorativa. La Fabbrica dei Gobelins mandava arazzi ad ogni reggia e ad ogni grande città d'Europa, fomentava gelosie (2) e si imponeva come a Napoli modello di bellezza; e mentre alimentava gli imitatori e i copisti, spargeva i suoi arazzi dovunque. Perciò ne conservava l'Italia nel Palazzo Colonna a Roma e nei Palazzi reali di Firenze, Torino, Milano ivi tessuti dal De Troy e dall'Audran. E Firenze fra i suoi splendidi arazzi, può vantare la serie su la storia della regina Ester. Bellissimi, e ben conservati, giunsero a noi dei Gobelins ove si tesserono fra il 1737 e 40 su cartoni pitturati a Roma dal De Troy direttore all'Accademia di Francia. Alcuni recano il nome di Giovanni Audran, il quale appartenne ad un eminente arazziere della Fabbrica tuttora in molta simpatia (3). Ed io ricordo, con speciale riverenza, un imponente arazzo 4,31 × 7,50 tessuto dall'Audran ideato dal De Troy firmato da questi a Roma 1739, il Trionfo di Mardocheo, nella Galleria degli arazzi a Firenze popolatissimo, splendido nel fondo in chiaro su cui balzano le figure fortemente disegnate e colorite.

Questo estremo favore deriva dalla inappuntabilità tecnica e dalla forbitezza dei cartoni ideati da Maestri come il Boucher, il pittore di M. de Pompadour, che disegnò ogni soggetto al telaio da Venere, a Vulcano, alle Grazie, all'Amore, ai « magots » chinesi (1). Un ciclo d'arazzi chinesi infatti nel Museo di Besançon escì dal rapido pennello del Boucher esprimente sulla tela *Les caresses de l'art essence de baisers* (2). La Francia trionfante ai Gobelins guardava orgogliosa i successi d'altre Fabbriche d'arazzi; e Beauvais, onorata al pari d'una regina, tessè cartoni del Boucher di cui il Palazzo reale di Torino conserva saggi portentosi.

Non posso fermarmi sul Boucher disegnatore officiale in quella Fabbrica; e il disegnar cartoni da arazzo ridusse il Maestro al paesaggio che coltivò teneramente da quando egli si impiegò alla Fabbrica di Beauvais.

Ed ecco rivivere la Francia nella arazzeria secentesca di Firenze mercè un suo figlio Pietro Fevére, presente all'Arazzèria Medicea verso la metà del XVII secolo. L'Arazzèria aveva salutato giorni trionfali prima che Ferdinando II (1610 † 70) si infervorasse all'antica Fabbrica dopo un rilassamento verificatosi all'epoca di Ferdinando I e Cosimo II. Ferdinando I divideva le sue simpatie fra gli arazzi e le pietre dure, e Cosimo II non trovò il tempo a intensificare l'arazzeria. Avvenne così che Ferdinando II, memore del tributo prezioso di forestieri all'arazzèria nazionale, chiamò da Parigi il nominato Fevére, e sotto la direzione di questi,

(1) Fenaille, *Etat général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*, 1600-1900, Parigi, 1903. Questo lavoro intende all'ardua impresa di far conoscere e classificare ogni tappezzeria dei Gobelins dalla fondazione sotto Luigi XIV. Il 1° volume tratta il periodo che va dal 1662 al 1699, il secondo comprende tutto il XVIII secolo dal 1699 al 1794 in cui si organizzò la Fabbrica e va sino alla Rivoluzione. Giuffrey, *Les Gobelins et Beauvais,* Parigi 1907. Nella serie dei volumi che la Libreria editrice Laurens consacrò « aux Grandes Institutions de la France ». Molte incisioni. Furono indicate alcune altre opere.

(2) A Pietroburgo, dopo la fondazione dei Gobelins, fu aperta una Fabbrica simile collo stesso nome; e tali furono le elargizioni e le cure verso i Gobelins russi, che in capo a poco tempo si tesserono Pietroburgo degli arazzi non inferiori ai veri Gobelins.

(3) Un « Gobelins » epoca Luigi XV, rappresentante la storia di Don Chisciotte dal Coypel fu pagato all'Hôtel Drouot, in una vendita del 23 maggio 1906, 75,000; e tra i capi arazzieri a Gobelins, nel XVII e XVIII secolo, si ricorda un J. Sovete, un Jans (père) ecc.

(1) M. de Pompadour amò gli arazzi e la più parte di quelli che essa adoperò appartenevano al « Mobilier de la Couronne », ma non si escludono gli arazzi che la Marchesa può aver ordinato, e pagato colle sue rendite.

(2) Conseguenza della moda chinese e giapponese a cui ripetutamente accennai. Anzi il Boucher, fu tra gli artisti che si adattarono meglio alla moda; ed avanti i cartoni di Beauvais, aveva disegnato, ad un negoziante d'arte dell'Estremo Oriente, nel 1737, un Gersaint, il frontispizio d'un Catalogo inciso dal Duflos, *Catalogue d'une Collection,* ecc., Parigi 1737 e nel 1740 una bella insegna réclame « A la Pagode » incisa, vorrebbesi, da Caylus. Nello stesso anno 1740, Hucquier annunciava, nel *Mercure* un « livre de six feuilles réprèsentant les cinq « sens par différents amusements chinois sur les dessins de F. Bou« cher .... qu'il en a fait graver plusieurs de ces livres qui ont été « reçus favorablement du public ». Michel, *François Boucher,* senza data, p. 48.

i telai fiorentini ripresero la via degli antichi splendori. Il Fevère fu preceduto da un Guasparri di Bartolomeo Papini che tra il 1591 e 1609 tessè l'Ultima Cena disegnata da Alessandro di Cristofano Allori fiorentino, grande arazzo (3,67 × 3,63) in oro filaticcio e stame esposto alla Galleria degli Arazzi di Firenze. Trattasi di uno fra i vari arazzi che l'alto ordito affidato al Guasparri di Bartolomeo Papini, colorì nell'Arazzèria Medicea su cartone dell'Allori e quest'arazzo non attestò ignobilmente l'arte del tessere. Eseguì inoltre, il predetto arazziere su disegno del Cigoli, un Cristo davanti ad Erode. E il Fevère la cui operosità sorprende, tessè, i cartoni del Cigoli, ne tessè disegnati dal Bachiacca, e molti su cartone di Maestro innominato sotto cui pose solitamente la firma P. FEVÈRE F. come in una festa campestre, arazzo oro, argento, seta e stame; o pose la sua firma unita alla sua nazionalità francese P. FEVÈRE PARISIIS F. FLOR. 1639, arazzo la Notte, oro, argento e stame, nella Galleria degli Arazzi come il precedente. All'epoca dell'arazziere francese si lavorò a Firenze l'ultimo arazzo, la Nascita della Vergine, nel ciclo del Duomo di Como: esso va al 1633 e il cartone lo ideò l'artista comasco Gio. Battista Recchi (1).

Il Fevère ha un torto il quale corrisponde a quello rimproverato all'Oudry ai Gobelins, l'infatuazione dell'arazzeria che imita i quadri a olio e abbandona il campo decorativo; se tuttavia potrà giudicarsi che il fine fu conseguito si dovrà aggiungere che lo sforzo non giovò.

Dopo il Fevère venne la volta a Firenze di Giambattista Termini (fior. nel 1710), eccellente arazziere che alle deviazioni dell'Arazzèria Medicea si oppose contro il suo interesse tanto che dovè abbandonare l'arazzeria per qualche tempo. Ristabilitosi l'ordine dell'alto ordito egli potè, tornato, esercitare influenza benefica continuata all'epoca del suo successore Antonio Bronconi (fior. nel 1728) disegnatore e arazziere nominato parlando di portiere, arazzi disegnàti da Lorenzo del Moro e Giovanni Sagrestani fiorentino. In questi tempi l'Arazzèria Medicea vantava gli arazzieri Vittorio Demignot torinese e Leonardo Bernini fiorentino, che eseguirono le Quattro Stagioni su cartoni del Sagrestani: — essi esprimono con garbo la valentìa di cotali Maestri, soprattutto del Demignot più fortunato del Bernini. Chè il Bernini assistette al tramonto dell'Arazzèria Medicea, chiusasi dopo la tessitura di un suo superbo arazzo, la Caduta di Fetonte, cartone di Vincenzo Neucci fiorentino (1737) primeggiante nella nostra Arazzèria. La Caduta di Fetonte coincide colla caduta della dinastia medicea, e la data finale corrisponde alla morte di Gian Gastone dei Medici (1671 † 1737) a cui successe il Consiglio di Reggenza che chiuse l'Arazzèria.

Al Bernini va un grandissimo Ratto di Proserpina, 5,70 × 5,90, nella Galleria degli Arazzi: tumultuoso, impressionante, soggiogatore, disegnato da Giuseppe Grifone o Grisone, pittor fiorentino, seta, filaticcio e stame, come l'arazzo di Fetonte.

Benchè l'Arazzèria Medicea racconti i suoi fasti meravigliosamente nella Galleria di Firenze, essa vive anche fuor dalla città di Dante, onorando sè e i suoi Maestri.

L'Arazzèria eseguì nel 1576 un ciclo d'arazzi che ornò il presbiterio di S. Francesco a Ferrara (il ciclo non esiste più); ed Alessandro Allori d.° il Bronzino, autore di cartoni alla celebre Arazzèria, ne disegnò un ciclo per S. Maria Maggiore a Bergamo. Gli arazzi di Bergamo stimàti fiamminghi, uscirono invece dall'Arazzèria Medicea (1) e ne fu intermediario alla esecuzione il bergamasco Girolamo di Costantino Biffi che esercitava la mercatura a Firenze. I soggetti trattati con molta disinvoltura in isfondi e inquadrature a cartocci, putti e festoni, svolgono motivi sacri i Magi, la Fuga in Egitto, l'Annunciazione. L'ultimo pagamento del 1586 precisa l'epoca del ciclo bergamasco, decoro alla città che lo possiede (2).

Firenze in parte unisce la fortuna della sua celebre Arazzèria a quella di Torino grazie al Demignot arazziere cospicuo, col Bernini, durante l'ultimo periodo dell'Arazzèria Medicea. Il Claretta accerta che la Fabbrica torinese fondata da Carlo Emanuele III appena chiusa l'Arazzèria Medicea (1737)

---

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II.

(1) Conti, op. cit., p. 90 e Geisenheimer, *Arazzi fiorentini a Bergamo* in *Rass. d'arte*, 1907, p. 122 e seg. con illustrazione. A S. Maria Maggiore di Bergamo si veggono esposti molti arazzi; i fiorentini sono nove.

(2) Alla Esposizione di Belle Arti che si aperse a Roma nel 1883 vedeansi quattro arazzi, due grandissimi, nel cui centro recavano, riprodotte dagli originali, le pitture a fresco che Pietro da Cortona eseguì nel Palazzo Pitti sulle quattro età dell'uomo colle allegorie delle quattro età del mondo suggeritegli da Michelangelo Buonarroti il giovine. A primo vedere sembra di esser davanti a opere genuine escite dalla Fabbrica che Cosimo I fondò in Firenze, tanto l'imitazione perfetta svia, ma il vero era scoperto dall'Autore moderno Cesare Mariannecci romano, capace di riprodurre le altrui maniere. Il Mariannecci lavorò per la Società Arundel.

stette molto a cuore ai reali di Savoia (1). La corte di Torino aveva l'ambizione degli arazzi che essa ricevette dalle Fiandre, dalla Francia, da Roma. E l'Arazzèria torinese vide telai a alto e basso ordito, e a suo direttore, da principio (1737), vide l'arazziere romano Antonio Dini al luogo di un Giuseppe De Filippi anconitano proposto dal cardinale Albani, che fece accettare alla Fabbrica un giovane Isidoro Moreschi.

La reggenza del Dini non eclissa la sapienza del Demignot al cui governo corrisponde la maggior fioritura della nostra Arazzèria. Il Demignot tenne sotto di se Michele Limosino, Niccolò Vaccarino, Domenico Bressiano, Antonio Molina e Michele Birago, come il Dini ebbe subordinati il nominato Isidoro Moreschi, Pietro Anfossi, Michele Picco e Carlo Leboni. Disegnarono cartoni alla nostra Arazzèria, che continuò sin verso la fine del secolo, risorse nel 1825, si chiuse definitivamente dopo nove anni di lavoro, Pietro Antonio Pozzo, la pittrice Angela Palanca sorella alla pittrice Anna Maria (fior. nel 1740), e soprattutto il pittore Claudio Beaumont. Questi, originario di Montpellier, nato a Torino (1694 † 1766), stella nel firmamento artistico del suo tempo, fu luminoso contributore alla Fabbrica che vorrà ricordarsi con vari cicli di arazzi, le Gesta di Ciro, d'Alessandro Magno, di Giulio Cesare, d'Annibale. Nè parlisi di marine, paesaggi, bambocciate, ad alcune delle quali va unito la pittrice Angela Palanca a cui tessè qualche cartone il Demignot, che eseguì le gesta di Ciro. Senonchè la tecnica del Demignot si congiunge alla bravura del Beaumont: — questo eminente pittore era il disegnatore della Arazzèria a cui inventò gran parte de' cartoni quando il Demignot dirigeva i telai. Un superbo arazzo della nostra Fabbrica, autore il Beaumont, si colloca giustamente nell'esiguo numero dei capolavori al Museo Civico di Torino; e la casa reale di questa città vanta vari arazzi dell'epoca Beaumont-Demignot.

Lavorò degnamente all'Arazzèria torinese il pittore Gian Domenico Molinari nato a Caresana di Vercelli (1721 † 93) alunno del Beaumont; egli occupò, ivi, un posto notevole e la storia guarda curiosa e soddisfatta il Molinari.

Firenze, oltrechè a Torino, unisce le sue sorti a Napoli, la cui celebre Fabbrica raccoglie le proprie origini nella chiusura dell'Arazzèria Medicea. Infatti la « reale » Fabbrica degli arazzi, fondata a Napoli da re Carlo III di Borbone, destinata esclusivamente al re, è un istituto sorto sulle ruine della Fabbrica fiorentina dalla quale, correndo il 1737, si condussero a Napoli i due arazzieri medicei, Domenico Del Rosso e Francesco Pieri. Dopo l'arrivo di costoro, si iniziarono a Napoli gli studi della Fabbrica, nell'attesa che altri Maestri addetti all'Arazzèria Medicea raggiungessero i primi (1). Il Del Rosso fu nominato direttore, il Pieri provveditore; e nel 1738 si aperse la Fabbrica borbonica nell'edifizio di S. Carlo alle Mortelle coi predetti arazzieri e cogli altri Maestri che giunsero da Firenze, fra i quali Niccola Manzini, Bernardino Cavaliere, Antonio Valente fiorentini, Giuseppe De Filippi anconitano, Marco Gosleri, Anton Luigi Mingoni o Minchioni, Sebastiano Pieroni, Carlo Mugnai, Orlando Filippi. Lo statuto della Fabbrica conteneva il patto dell'ammissione di giovani apprendisti a formare alunni che potessero via via sostituire gli arazzieri fondatori che per morte o qualsiasi circostanza avessero abbandonato il posto. Pittore ai cartoni Antonio Del Po, autore di un quadro, l'Elemento del Fuoco, destinato a passare al telaio, si può ricordare. Il Del Po s'interessò molto alla Fabbrica e le memorie lo ricordano inventore di portiere, sovrapporte e simili. Con lui disegnò Orlando Filippi; e nel 1754 si esaltò Michelangelo Cavanna milanese, eccellente imitatore della pittura. Costui si stimò tanto in questo esercizio, che si voleva occupare alla riproduzione tessile dei migliori quadri nella Galleria di Capodimonte, e se re Carlo non fosse andato in Ispagna si sarebbero vedute molte riproduzioni di quadri.

Nel 1757 l'Arazzèria riceveva l'arazziere Pietro Duranti romano, venuto a Napoli da Roma coll'incarico di riordinare la Fabbrica borbonica; e il personale si rinforzò, allora, con arazzieri chiamati da Roma e da Torino; — uno Carlo Lubis, valentissimo nell'alto ordito, morì († 1758) poco dopo la sua andata in Napoli. Da quest'epoca (1757) la nostra Fabbrica si distinse nettamente in due sezioni: l'alto ordito sotto la direzione del Duranti, il basso ordito sotto la direzione Del Rosso.

---

(1) L'Arazzèria era collocata in una casa dei marchesi di Cavour e nel 1753 fu trasferita in una casa del conte di Piossasco. Op. cit. p. 111 e seg. Cfr. dello stesso Claretta, *Le peripezie del celebre quadro di Van Dyck*, ecc.

(1) Minieri Riccio, *La Fabbrica degli Arazzi nella città di Napoli*, dal 1738 al 1799, Napoli 1879. Il Cosenza nella *Napoli Nobilissima*, fascicolo VIII del vol. IX, accenna la parte del Bonito (v. più sotto) nella Fabbrica, ma aggiunge poco a quanto raccolse il M. R.

Presente il Duranti si volle imitare un ciclo d'arazzi gobeliniani dal romanzo di Don Chisciotte della Mancia, non so se a mostrare il valor dei telai napoletani gareggianti co' Gobelins, o a denunciare la mancanza di cartoni originali. Certo il Duranti era sempre a chiedere disegnatori; così nel 1758 si disponeva a ridurre la maestranza e alcuni arazzieri torinesi sarebbero stati licenziati senza l'intervento del re. Questi ad adoperare tutti gli arazzieri addetti alla Fabbrica, ordinò cartoni e pitture; e Guglielmo Langlois, Michelangiolo Fasano, Giuseppe Bonito eccellente ritrattista, s'interessarono al disegno dei cartoni appartenenti al ciclo gobeliniano, contentando limitamente il Duranti il quale, a secco di modelli, li chiedeva a questi Maestri piuttosto lenti. In breve: nel 1762 il ciclo donchisciottesco in dodici arazzi, era tessuto; e destinato al Palazzo di Caserta si considerò ornamento principesco nelle sale dell'imponente edificio vanvitelliano. E poi? Il Duranti dovette ricorrere ancora al re ad ottenerne incarichi; così nacquero una serie di arazzi per la camera del re nel real Palazzo di Napoli su cartoni dell'architetto di corte Ferdinando Fuga. L'incarico non era indifferente, trattandosi di arazzi parietali, sovrapporte, sovrafinestre briose in putti e festoni. Contemporaneamente il Duranti ricevette l'ordine di tessere panni da divani e guanciali destinati a Caserta, quindi il lavoro per qualche tempo non mancò. Inutile seguire la Fabbrica Borbonica: essa pur stentando a vivere, riceveva ordinazioni di tempo in tempo; iniziava una nuova serie donchisciottesca e riceveva cartoni da nuovi Maestri, Girolamo Starace, Goffredo Fischietti, Benedetto Della Torre, Antonio Guastaferro e Gio. Battista Rossi. Con questi Maestri si arriva al 1779, all'anno terribile, all'anno dei tumulti e saccheggi, i quali segnano la fine dell'Arazzèria morta colla Fabbrica di porcellana, presente Giovanni Duranti (figliuolo minore di Pietro [?]) direttore alla Fabbrica e presenti vari arazzieri i quali si trovarono sul lastrico signoreggiando Ferdinando IV (1759 -1806). Nè, associo per caso, la Fabbrica d'arazzi alla Fabbrica di porcellana di Capodimonte; e vorrei aggiungere la colonia di S. Leucio a ricordare tre istituzioni artistiche che onorano l'Italia meridionale essendone le più ragguardevoli.

Furono citati gli arazzi che la corte di Torino chiedeva a Roma. Roma infatti tenne aperta una Fabbrica d'arazzi sotto il pontefice Urbano VIII (1623-44), ma se ne hanno scarse notizie. Secondo il Müntz il cardinale Francesco Barberini era un grande ammiratore di arazzi e tornato dalla Francia, ove fu cardinale legato, fondò a Roma una Fabbrica la quale cominciò prima del 1635 (1). A dirigere la Fabbrica chiamò il fiammingo Giacomo de la Riviera († 1639 circa) ed essa accolse due arazzieri, Antonio Goi originario della Francia con Michele dei Paesi Bassi, un Giorgio Gil francese, un Giovanni Hecler fiammingo e un Carlo Amedeo romano. Al solito francesi e fiamminghi: la tradizione procedeva ininterrotta e Giacomo della Riviera cogli altri forestieri a Roma, fanno ripensare a Pietro Fevère a Firenze.

Solo a' nostri giorni la Fabbrica d'Arazzi nell'Ospizio di S. Michele a Ripa in Roma salì a molta rinomanza.

Quest'Ospizio destinato all'educazione dei giovinetti poveri dell'uno e l'altro sesso, carezzato da Innocenzo XII che lo fondò nel 1693, curato dai papi sino Pio IX e dopo; quest'Ospizio si ordinò in modo grandioso. Così limitandosi al lanificio annesso alla Fabbrica, gli operai ascesero fino a 850 (2).

Clemente XI Albani, eletto papa nel 1700, fondò dunque nell'Ospizio di S. Michele una Fabbrica d'Arazzi col proposito di istruire alcuni giovinetti alunni. Sotto il pontificato di Clemente XI furono eseguiti a S. Michele alcuni arazzi pregevoli e i successori ne ordinarono a decoro dell'arte e de' suoi Maestri. Bellissimo l'arazzo che nel 1724 Benedetto XIII ordinava alla Fabbrica, rappresentante Gesù in croce, esposto nella sala vaticana chiamata alla duchessa Matilde; e non meno ragguardevole l'arazzo rappresentante la Cena di Leonardo, copia dell'altro arazzo in Vaticano colla stessa Cena, ordinato a S. Michele, da Clemente XIII. Si aggiunga un arazzo del 1775 colla Provvidenza sul globo del mondo, e la magnificenza di altri arazzi a mostrare lo sviluppo della nostra Fabbrica la quale, dopo tale luminoso lavorìo, piegava a decadenza; onde nel 1800 sbucò un periodo difficile seguìto da novella vita verso il 1830, quando la presidenza dell'Ospizio di S. Michele, volente Pio VIII, fu assunta da Mons. Antonio Tosti poscia cardinale della Santa Sede. Un'altra gravissima crisi l'Ospizio dovette traversare nel 1860 e anche questa potè vincersi intervenendo, molto gradita, una cospicua elargizione di Mons. Ciriaco Ferrari. Roma tessè quindi dei cicli interessanti; e gode nominanza il ciclo che Bene-

(1) *Histoire générale de la tapisserie en Italie.* V. anche *Arte*, 1898, p. 354 e seg.

(2) Gentile, *Sulla Manifattura d'Arazzi, cenni storici*, Roma, 1874

detto XIV offrì alla Metropolitana di Bologna disegnato da Antonio R. Mengs (1728†79) durante il direttoriato tecnico di Pietro Ferloni dal 1742 al 55 (1).

La carta dipinta da collocare ai muri è relativamente recente e l'uso esteso oramai appartiene ai nostri giorni, ma l'Oriente adottò le carte da paràti in epoca remota. Il Rinascimento fece qual che tentativo, tuttavia non si può assegnare a quest'epoca un titolo di possesso nel campo che andremo esplorando (2). Il vanto dei moderni spunta durante il Barocco e Roccoccò. Al 1610 risalirebbero alcune imitazioni, le prime forse, di carte giunte dalla China. In questo secolo sono additati dei progressi da Alberto Jacquemart; e si parla, in Francia, d'un Giovanni Papillon, che avrebbe ravvivato la fabbrica della carta dipinta verso la fine del XVII secolo, preceduto da un ruenese, un Lafrançois, il primo vuolsi in Europa a fondare, all'inizio del detto secolo, una Fabbrica di carta da parati nella capitale della Normandia. Lo che sfaterebbe una vecchia tradizione, secondo la quale gli introduttori di tale carta in Europa sarebbero gli Inglesi e non i Francesi. Così si giunge, comunque, al Roccoccò e si continua a parlare della carta da paràti la quale, se destinata a quartieri signorili, era preferibilmente della China o dell'India non di Francia e nemmeno di Inghilterra. Chissà, la fabbricazione dei nostri paesi era scadente e poco fortunata e la carta sostituiva modestamente i parati di seta costosi per la gente umile.

Rouen, Macon, Lione, Orléans vantarono Fabbriche di carta dipinta verso la epoca predetta; ma vita rigogliosa, la novella industria d'arte che lungamente ricevette il nome dalla Francia « carta di Francia », ebbe alla fine del XVIII secolo. Ne lo attesta anche un fabbricante di carte dipinte a Parigi, Uberto Reveillon, citato dal Thiers nella sua *Histoire de la Révolution Française*, il quale possedeva una vasta officina che riuniva, nel 1769, trecento operai. Costui, accusato di ridurre a metà i salari, per poco non si vide incendiare l'officina con tutto il macchinario. Le carte del Reveillon sono lodate e il R. antico fabbricante di « carta di Francia » raccoglie in se stesso i maggiori progressi di cotale industria. Egli usava chiedere i disegni a buoni artisti, i Desrais, il Prieur, gli Huet (1).

Il Reveillon ammise fra i suoi cooperatori un italiano per nome Sieti, artista pregevole, di cui vari disegni si videro all'Esposizione dell'Unione Centrale delle Arti Decorative a Parigi nel 1882; e la fabbrica del R., che secondo il Thiers sarebbe stata incendiata, ma secondo altri sarebbe stata solo minacciata d'incendio (ciò venne giudicato più probabile) ebbe continuatore il Jacquemart, che conduce al gusto neo-classico, primeggiato dal David e dalla sua influenza in questo ramo di decorazione.

Tessuti d'abbigliamento.

La gente doveva vestire come le sale erano addobbate, riccamente; e non si ignorano i costumi floreali e ricamati del Sei o Settecento, i lunghi panciotti e i soprabiti signorili che ad intonarsi colle vesti femminili, si colorirono di sete e brillarono di argenti e ori. Pensando ai costumi variopinti barocchi e roccoccò l'esteta rimpiange che la bellezza non sia rappresentata oggi con forme meglio animate. Parlo specialmente degli abiti maschili; i femminili tentano qualche difesa, ma lo splendore secentesco e settecentesco li illanguidisce. Forse nessuna epoca sedusse lo sguardo, e nessuna gente andò tanto bene vestita, quanto le dame incipriate e i gentiluomini in soprabito ricamato, de' due ultimi secoli. La moda era profondamente cambiata; prima Firenze, faro ai lussi personali, usava il lucco abbandonato non molto avanti la metà del Cinquecento, così un diarista (2), e le lunghe zazzere che avevano caratterizzato i tipi degli antichi elegantoni erano sostituite dalle parrucche monumentali, e la barba, onor del mento propria ai soli uomini d'arme, ai condottieri, ormai entrava nell'uso comune come anche oggi si osserva.

Visitiamo i Musei e guardiamo i ritratti della regina Maria Antonietta dipinta da M.me Vigée-Le

---

(1) L'Italia pompeggia con arazzi barocchi e roccoccò in vari luoghi: il Collegio Alberoni di Piacenza possessore di due bellissimi arazzi fiamminghi del XVI secolo da me indicati, conserva un ciclo di arazzi appartenenti al XVII secolo, ossia due cicli distinti dello stesso secolo, in buono stato; ed un bel ciclo di arazzi secenteschi che appartenne alla famiglia Lomellini, ora appartiene a Niccolo Reggio e vedesi a Genova.

(2) Nel 1481 dice Enrico Havard (cfr. Vachon, *Les Arts et les Industries du Papier en France*, Parigi senza data ma non vecchio, p. 208. Jean Bourdichon pittore di Luigi XI aveva « escript et paint « d'azur cinquante grands rouleaux et fait mettre en plusieures lieux « dedans le Plessis du Parc ». E nell'Inventario dell'addobbo d'un canonico di Saint-Pierre de Troyes (1543) lo stesso A. trovò la menzione di « deux grans pans de papiers paints, contenant l'Hystoire de la « Passion et la Destruction de Jhérusalem ».

(1) *Les Arts du bois, des tissus, et du papier*, ecc., p. 333 e seg.

(2) Landucci *Diario* p. 370 e seg.

Brun nella Collezione del Barone Alfonso de Rothschild è un buon saggio sulla moda del XVII secolo (1).

La divina immagine guarda sorridente, l'ampia capigliatura ne circonda il viso e un turbante si allarga sopra la testa ricciuta, ricco di perle e veli a striscie sottili; un grande colletto a pieghe sottilmente fiorato ne incornicia il collo; un giro di tulle cuopre le spalle scendendole quasi alla vita e cuoprendo le spalle va ad unirsi al grande colletto, la ricca « redingote » scura ne circonda il corpo opulento coi forti bracci sin oltre il gomito, e dalle maniche sbuca un duplice giro di tulle forato; la sottana chiara si accenna appena nel ritratto che la Vigée-Le Brun dipinse poco più che dalla cintola insù. E la regina poggia le mani sopra un guanciale di velluto tenendo il segno col pollice in un libro semichiuso, come se ella avesse momentaneamente smessa la lettura, ad un improvviso entrar di qualcuno. Il ritratto nell'assieme e nell'uso abbondante del tulle e nell'uso delle perle esemplifica, come dissi, una costume sontuoso; e questo costume che va meglio alla signorilità che allo sfarzo rafforza la nostra cultura.

Ma il rtiratto di questa infelice regina, la quale impavida guardò in faccia la morte a cui si condannò, il ritratto di Maria Antonietta viene all'epoca di Luigi XVI ed esso che attesta la signorilità anzichè lo sfarzo, se lo confrontiamo coi ritratti di M. de Pompadour e rievochiamo le mode di Luigi XIV e Luigi XV si umilia alla ricchezza che spunta dalla Corte al Palazzo, dalla Chiesa alla Via. Da noi non sono infrequenti i ritratti esemplificativi: il Museo Civico di Padova possiede quello di Chiara Varotari e un ritratto d'ammiraglio, utile a chi studia le eleganze personali nel Secento. Gli intenditori debbono tener in conto della mia indicazione (2). La quale può integrarsi a quella su due ritratti di Pietro Longhi (1702 † 62) posseduti dalla signora Padovan a Venezia, Matilde da Ponte Quirini e Marina Quirini Benzon « la biondina in gondoleta », ambedue efficacissimi, commentati, per così dire dal quadro iconografico la famiglia Pisani, posseduto a Venezia dal marchese Bentivoglio dello stesso ineffabile e vivo Maestro.

Il Secento non ignorò lo sfarzo delle gemme cucite sulle vesti, e a parte i nodi di brillanti sulle maniche che, in sostanza, si integrano agli abiti femminili, gli abiti stessi portavano perle o pietre cucite incastonate come nell'antichità e le lastrine d'oro. Gli uomini vollero quindi bottoni costosi sui panciotti, bottoni scolpiti, cesellati, smaltati, e fibbie auree o argentee ai calzoni corti occhieggianti in ismalti.

Il lusso così ispirava i rigori delle Autorità ed a Venezia, luce abbagliante di sfarzo, un editto del 1613 constatava con rammarico le spese per le vesti d'oro, d'argento e ricamate tanto più rovinose in quanto gli abiti si cambiavano sovente ad ubbidire le smanie della moda; e tre anni dopo le stesse Autorità, cioè i Provveditori alle Pompe, osservavano che gli abbigliamenti aggravano spietatamente le famiglie « dei nobili cittadini e ogni altra sorte di persone ». Inoltre nel 1658 con inusata fermezza si riprovano dal Senato veneziano « li lussi e le vanità in materia di pompe oggidì in eccessi esorbitantissimi »; ciò che equivale al dissipamento dei patrimoni e a una assoluta mancanza di prudenza sui cui le Autorità non possono non intervenire con leggi punitive (1).

L'epoca che si esplora offre molti abiti sacri e profani, i primi più frequenti dei secondi, ma anche questi si veggono un po' dappertutto singolari in ogni taglio e in ogni ricchezza. Visitiamo il Museo Civico a Venezia, andiamo al Museo Civico a Padova e giù giù da Genova (2) a Firenze (importante la Raccolta di costumi militari per l'armata dei Borboni, dal 1734 in avanti, nel Museo di S. Martino a Napoli) ad Arezzo nella Pinacoteca Civica ed a Palermo, raccoglieremo quanti tessuti di abbigliamento, reali o dipinti, quanti motivi di vesti desideriamo all'ampio soggetto. Il tessitore, nelle vesti, si ravviva a contatto del ricamatore e raramente se ne scompagna come negli addobbi; perciò questo paragrafo s'integra al seguente sui ricami quanto il precedente vi si innesta e forse molto più ne sente il legame spirituale. Scelgo qualche modello: insigne il piviale di Benedetto XIII (1724-30) esposto alla Eucaristica

(1) Maria Antonietta fu ritrattata più volte; nè la Vigée Le Brun la ritrattò una sola volta. Seduta davanti a un tavolino ornato di fiori, la stessa pittrice riprodusse Maria Antonietta; e lo Schinker ne fece una incisione. Un costume sontuoso di dama roccoccò con ampia gonnella a tralci di fiori in festone, si vede nel vol. *Les Arts du bois, des tissus et du papier cit.*, pag. 335 disegno di Moreau « le Jeune » incisione di P. A. Martini 1777. Cfr. Vachon, *La Femme dans l'Art*, Parigi 1893. La letteratura sul presente soggetto è vastissima.

(2) Alla Permanente di Milano nella primavera del 1910 si aperse una esposizione del ritratto nel XVIII secolo, molto utile a chi studia i costumi.

Questi ritratti furono raccolti nelle case private della Lombardia e parecchi ritratti di fra' Galganio, ossia Vittore Ghislandi (1656÷1745), promossero un giusto entusiasmo.

(1) Molmenti, op. cit., vol. III, p. 325.

(2) L'Oratorio di S. Martino a Sampierdarena, possiede alcuni oggetti di vestiario settecenteschi, cappe, tabarri, rasi, broccati, velluti ricamati, argentati dorati.

di Orvieto nel 1896 dal papa; meraviglioso un piviale, broccato d'oro a fondo rosso (XVIII secolo) smagliante nella chiesa di S. Raffaello a Venezia con borchie molto anteriori smaltate; primeggiante senza riserve il paramento, piviale, pianeta completa, quattro tonacelle con fiocchi, stole e manipoli analoghi, velo omerale, coprileggìo, coprilibro, drappo per le ginocchia e due guanciali, donato al Duomo di Padova da Clemente XIII Rezzonico (1758-69); e notevolissimo uno stolone d'oro broccato, riccio sopra riccio, nella Scuola di S. Rocco a Venezia (XVIII secolo). Meritevoli di considerazione molti paramenti sacri nelle sagrestie italiche.

Bologna mercè la generosità di Benedetto XIV vanta alcune belle pianete settecentesche alla SS. Trinità e a S. Giovanni in Monte, e alcuni piviali a S. Bartolomeo e all'Arcipretale di Castel Guelfo. Magnifici i paramenti settecenteschi nel Duomo di Fossombrone, pianeta, tonacella e piviale, nel Duomo di Sessa Aurunca un parato completo di damasco rosso con volute e fiori d'oro, ed in S. Domenico a Fiesole meravigliosa una pianeta e due tonacelle di velluto verde con ornamenti aurei. E lasciamo gli abiti profani a non aumentare i duplicati in questo soggetto bilingue.

Ricami e Pizzi (1) — Ventagli.

Nel Secento e Settecento il ricamo toccò l'apogèo sia che esso ornasse con grandi giràli fiorati e infogliati un ricco palliotto, sia che esso abbellisse un abito maschile o femminile, simile ai panciotti monumentali che l'ago illegiadrì dipingendoli. Più ornamentale che figurativo, il ricamo del Sei e Settecento mostrò che la tecnica nulla poteva desiderare e poteva uguagliarsi, superarsi no. Si conservano più numerosi ricami barocchi e roccoccò che cinquecenteschi; e nelle Chiese, nei Palazzi in indumenti sacri in abiti profani e in arredi domestici, si conserva un tesoro di stoffe ricamate. Il ricamo si estendeva ad ogni oggetto. Trascurando le pianete, i palliotti (uno magnifico a Milano, secentesco, ricamato in seta con riporti di corallo nella Raccolta Trivulzio), i piviali, le mitre offrono appena un'idea del come fosse adoperato il ricamo nel XVII e XVIII secolo. Ecco alcune note scritte dal vero.

Coperte da letto di filondente e ricami in seta a fiori; tovagliette di seta trapunte in oro; borse di tela ricamate in seta e oro; portiere di raso o damasco rosso o azzurro, stemma riportato, in seta a colori e cornice o fascia a stemmi, fiori ed ornati; ricami riportati sopra velluto e raso; portiere secentesche con vasi di fiori al luogo degli stemmi e grottesche e fiori intorno; parati di raso giallo con fascia di stoffa rosa ricamati in seta; guanciali di seta rossa con ornati e ricami o di raso bianco con fiori coloriti ricamati; fazzoletti di tela con contorni e ricami in rosso; davanti femminili ricamati in seta e oro: fazzoletti di mussola bianca e ricami in oro e seta; scatole ricamate in oro sopra raso; cuffia di raso da bambino e ricamo in oro; berretti di velluto azzurro ricamato in argento; camicette in seta e ricami in oro; piccole buste o porta carte di *moire* verde ricamate in argento e oro; panciotti di seta bianca e ricami in argento; gualdrappe di velluto turchino e ricamo in argento; tasche da pistola rosse ricamate di seta nera; stendardi da tromba rossi con stemma aureo; nè avrei finito.

E si consideri l'antico uso d'innestare le pietre al ricamo notatosi nel XVI secolo; nè si scordi il cordoncino serico che arabesca le stoffe al luogo dell'ago che le colorisce.

Durante il Sei e Settecento si usarono molto i ricami detti a pagliette, oro e argento, che contornano giràli, corone, svolazzi, in abiti, tappeti, tende, cortinaggi. Cotali pagliette (oro in paglia) sono dischetti di metallo dorato, argento, acciaio e producono effetti briosissimi. L'uso andava all'abuso; si raccoglie dagli abiti che si conservano, e un poeta, il Loret, parlando di un ballo secentesco (17 febbraio 1657) esce in questi versi:

La plus grande part des habits
Etaient de gaze, ou de tabis,
Et brodéz, jusqu'aux esquillettes,
De diamants et de paillettes

(1) A suo luogo indicai parecchi volumi antichi cinquecenteschi di pizzi e ricami, alcuni di data posteriore alla prima metà del XVI secolo. Qui posso continuare la citazione a mostrare la sollecitudine secentesca sopra l'uso e la moda dei pizzi e ricami. Citai un volume di Bologna (1591). All'istess'anno appartiene il Ciotti, *Prima parte de fiori et disegni di varie sorti di ricami moderni*, Venezia 1591 con dedica a Gabriella Zeno Michele: Parasol, *Pretiosa gemma delle virtuose donne, dove si vedono bellissimi lavori di punto in aria di maglia e piombini, disegni da Isabella Catanea Parasole, Et di nuovo dati in luce da Luchino Gargiano, con alcuni bellissimi lavori nuovamente inventati*, Venezia, 1600. Tozzi, *Le Livre de Modèles pour point coupé et broderies*, Padova 1604. Qui si convengono altri volumetti indicati dal Guilmard in *Les Maitres Ornemanistes*, Parigi 1880, e non si dimentica il Siebmacher, Newer *Modelbuch in Kupffer gemacht, Darimen allerhand Arth*. Newer *Model*, von Dün, *Mittel und Dick aussgeschnidener Arbeit, auch andern Kunstlichen Nehwerck zu gebrauchen mit vleiss Inn Druck verfertigt. Mit Röm a Kay: May: Freyheit*, Norimberga 1611. Insigne Raccolta di ricami, una delle più belle che mi siano note. Veda sui ricami secenteschi il Monti, *Storia ed Arte a Como*, cit., p. 158.

Non indico i ricami sulle scarpe e, in genere, su cuoio o pelle, con sete policrome e fili aurei o argentei, che più opportunamente si trovano ove li misi fra i « cuoi decorati ».

La varietà quindi non conosce limite e qualche volta si specchia nelle specialità dei paesi. A Venezia le perle fabbricate a Murano componevano ricami vitrei in tappeti, spiritosi nella vistosità policromica. E come a Venezia si eseguirono i ricami colle perle o conterie così a Trapani, per es., si eseguirono i ricami aurei e serici innestati al corallo: smagliante un ricamo policromo eseguito con conterie di Venezia, settecentesco, in S. Giovanni e Paolo. Medesimamente si ricordano i tappeti con ricami floreali in perle o conterie come un tappeto nel salone della Scuola di S. Rocco, stessa epoca. E le conterie coi coralli si sostituirono doviziosamente nei tessuti ai ricami di lamina d'oro e argento alle pietre, alle perle, agli smalti incastonati.

Si noterà la insistenza secentesca e settecentesca ad emulare coll'ago le vivezze della pittura; si direbbe frenetico il desiderio di quest'epoca nel ricamare scene figurative, grandi medaglioni che si allargano sui palliotti: così l'ago pazientemente incrociando i fili, toccò allora l'eccellenza. Gli Autori dei disegni eliminavano le difficoltà e i ricamatori s'infiammavano nell'arduo lavoro.

A Roma continuarono a vivere molti ricamatori lombardi come nel Cinquecento; ne' dai primi del Secento in avanti, lo sfarzo della Corte pontificia poteva non richiedere il ricamo che aumenta la ricchezza ai tessuti. Ai primi del Secento (1601-09) emergeva a Roma un lombardo, Francesco Bano, addetto alla Corte pontificia; e si parla dei manti che egli eseguì alle regine di Francia e Spagna. Al servizio della stessa Corte nell'epoca del Bano, alla cui famiglia appartennero altri ricamatori (Giulio Cesare Bano) si trovavano contemporaneamente Giuseppe e Benedetto Cusani, un Pietro Giorgio, un Paolo Antonio, un Federigo di Raimondo Scaravaggi, un Alberto Gorea, un Francesco Malacrida, tutti milanesi che unisco a Giuseppe Nara addetto alla Camera apostolica nel 1673.

Milanesi o lombardi si incontrano sovente: Gio. Paolo Lomazzo parla con ammirazione di Luca Schiavone (seconda metà del XVI secolo [1]). Eccellente nel ricamo, egli servì il principe Doria a cui avrebbe eseguito il ritratto con quello del duca di Borbone e trattò le cose religiose coll'ago toccando quasi la eminenza. Questo Maestro parteciperebbe al Rinascimento inclinando alla transizione, e fu indicato ora per riunirlo al suo figlio e al suo nipote, ambedue fioriti ad onorare il ricamo. Scipione salì a più altezza di Luca; e il nipote Marc'Antonio, buon ricamatore, visse ai tempi del Lomazzo (†1600). Il quale parla sull'eccellenza di Scipione nel ricamare le scene di caccia, e soggiunge: « nè è stato inferiore al padre « nel ricamare cose di religione, poichè gli è tanto « simile che vedendo l'opere sue si possono giudicare « fatte dalle proprie mani paterne ».

L'Italia, la Spagna, l'Inghilterra sarebbero state ornate dai ricami degli Schiavoni, la cui origine forse è straniera; e potrebbe darsi che essi abbiano avuto qualche legame con Venezia. Si parla anche di Girolamo Delfinone, eccellente nel ricamo, istruito da Luca Schiavone che non eclissa la milanese Caterina Cantona, il cui nome passò le Alpi ad essere pregiato e si circondò di lodi da prosatori e poeti. La storia tenne conto d'una vasta composizione con Filippo II di Spagna ricamata dall'« ago della gran Cantona »; e questa Maestra andrebbe lumeggiata da me come fu esaltata dagli scrittori antichi.

Urbino paese dei Montefeltro, adoperava dei lombardi ancora nel Secento. E che lussi! Leggasi il seguente documento esumato dallo Scatassa (1) 1620, 30 luglio in Milano. « Io Giuseppe Giussano ricamatore in virtù di questa mi obbligo di dare al « Sig. Dionisio Basilio agente del Duca [s'intende « d'Urbino] per li 20 del prossimo mese di settembre, due vesti in fusto di tela d'argento. Una « bianca et l'altra incarnatina ricamate tutte di « canotiglia d'oro et argento, in tutto e per tutto « conforme alle mostre con che il signor Basilio « me le paghi cioè l'onza lire otto, dandomi però « esso drappo come ha fatto; et prometto che « saranno ricamate con diligenza et a sua intera « sodisfatione, a giuditio di persone perite, et pro- « metto ancora de' farli tanta quantità di guar- « nitione similmente tutte di canotiglia conforme alle « mostre, de quanta n'anderà per guarnirle sforate « o piene come giudicherà meglio, per il prezzo « di lire sette e soldi quindici per onza, et ancora « prometto farli uno vestito di velluto riccio Zen-

(1) *Idea del Tempio della Pittura*, Milano 1590, Cap. 38, p. 165 e seg.

(1) *Maestri lombardi nel Ducato d'Urbino* in *Rass. d'Arte*, 1903 p. 10 e seg.

« zuino, con la quantità de guarnitione. N'andrà per « guarnirlo per il prezzo di lire otto per onza, dan- « domi pure esso drappo come ha fatto, cioè sola- « mente quello del vestito, et sarà esso vestito, rica- « mato d'oro e argento, cioè di canotiglia conforme « alla mostra di quelli ricami che mi ha comesso « per servizio dell'A. Ser.^ma^ de Urbino, et a loro « conto, et di caparra de li suddetti lavori mi ho « fatto pagare dai signori Aroni ducatoni trecento, « dico d. ni 300 de Milano in virtù di suo mandato, « et in fede ho sottoscritto la presente di mia pro- « pria mano. Io Giuseppe Giussano: afermo et pro- « metto quanto di sopra.

« Di più io sud. Giussano mi obbligo di fare al « sud. signor Basilio per la med. A. Ser.^ma^, uno « taglio di canza e colletto tutto ricamato di cano- « tiglia d'oro et une pettinera, et para tre guanti « ricamati d'oro e canotiglia per il prezzo di lire sette « e soldi quindici per onza, deducendo però il drappo « che entrerà in detta pettiniera e guanti, et in fede « me sottoscrivo

« Io Giuseppe Giussano, mano propria ».

Sul campo sacro i soggetti che l'ago pitturò di più sono i palliotti; ne conosco un'infinità che potrei indicare appartenenti non tanto a chiese grandi quanto a piccole, a paesi, a borgate, specie in Lombardia dove le rendite delle Parocchie extra-urbane o gli oboli fioccavano e permettevano il lavoro dei ricamatori locali. A Milano un palliotto roccoccò in S. Babila composto con leggerezza di forme ideali, ricamato con scioltezza di mano invidiabile, si impone colla sua raffinata eleganza, luce di bellezza, nella Metropoli lombarda, a cui ricamò un palliotto Caterina Cantona per desiderio di Donna Caterina d'Austria; e vidi due palliotti a S. Maria presso S. Celso e a S. Vittore al Corpo non pari, artisticamente, al palliotto di S. Babila. Così presso Milano la Parrocchia d'Inzago attrae con un palliotto elegantissimo e un bello stendardo che indicherò meglio dopo accennate Genova, Bologna, Roma.

Fra i palliotti insigni quello a Genova che appartiene al Conservatorio delle Figlie di S. Giuseppe, disegnato da Francesco Costa, pittore genovese (1672 † 1740) ornato con una medaglia di Domenico Palmieri (1674 † 1740) e con riporti aurei e ricami policromi, ha la seduzione delle cose che piacciono e consolano.

Quivi posseggono dei palliotti artistici ricamati (XVII secolo), la SS. Annunziata e S. M. Maddalena; e uno tessuto a fili argentei colle insegne di Casa Orléans, a festoni, fiori e foglie, ricamati in seta dell'istess'epoca, appartenente pure all'Annunziata, cappella di S. Luigi e dono di Luigi XV, si ricorda magnifico lavoro esposto alla Mostra d'Arte Antica tenutasi a Genova nel 1892.

Lo splendore unito all'arte vanta un monumento indimenticabile nella Metropolitana di Bologna, un grande palliotto seta e oro, che primeggia vicino a qualsivoglia ricamo settecentesco ed evoca Benedetto XIV (1740-58), un Lambertini, che lo offerse alla sua città nativa. La composizione vaghissima, con il grande medaglione di S. Pietro in mezzo (titolare della Metropolitana), incorniciato da una immaginosa decorazione a foglie, volute, festoni, animato da due graziosi cherubini sopra cui si scioglie un nastro, reca il nome del donatore BENEDICTVS XIIII. PON. MAX.: alle due estremità gli stemmi papali sostenuti da putti, imprimono un'andatura ritmica al palliotto sui particolari del quale sorvolerò. Essi meno giovano in questi argomenti: il palliotto di Bologna va veduto e il vederlo equivale ad ammirarlo.

La Metropolitana vanta altri palliotti artistici ma il palliotto con S. Pietro supera tutti e supera quelli di Milano dianzi rammentati.

Il pontefice Lambertini amava questi ornamenti e il Tesoro di S. Pietro a Roma, ricchissimo di ricami barocchi e roccoccò, mostra compiacentemente un palliotto che ripete le sue origini da Benedetto XIV. Notevolissimo, rappresenta lo Spirito Santo che illumina gli apostoli S. Pietro e S. Paolo seduti in Cielo circondati di Angeli. La fascia intorno si ricama in una storia d'angeli, fili d'oro su fondo arganteo, con emblemi papali, sacerdotali e passionali, tiara, chiavi, mitra, corone, palme. Impressionante ancora a Bologna, un palliotto in S. Bartolomeo, raso a grandi giràli animati da uccelli, oggetto di inconcepibile pazienza.

Peccato che gli Autori di questi ricami raramente siano noti: le carte degli Archivi spesso sono mute. Solo a quando a quando svelano un nome. Donna Vittoria Capano figlia di D. Cornelia Tomacelli-Cibo, moglie a D. Marcantonio di Palma nipote d'Innocenzo XII (1691 † 1700), ricamò un palliotto alla chiesa di S. Elia a Pianisi (Campo Basso), e questo nome superò la noncuranza grazie alla condizione elevata di chi lo portava. La Capano adoperò l'ago deliziosamente ed eseguì, nel palliotto di S. Elia a Pianisi, la Natività colla Vergine, S. Giuseppe, i pastori, il

fondo verdeggiante, il cielo color zaffiro. Alcuni stemmi spiccano agli angoli ed indicano le famiglie di Palma, Pignatelli, Capano e Tomacelli, offerenti il palliotto, le cui iniziali V. F. G. A. esprimono col nome il grato animo dell'esecutrice, *Victoria fecit, grato animo*. L'epoca, dal 1699 al 1702: tre anni.

Trascurai la Toscana, Firenze e Siena; a Siena vidi un palliotto nel Seminario arcivescovile, raso rosso ricamato a ampie volute infogliate e floreate in oro e seta, con animali negli spazi, pezzo insigne del XVII secolo. Trascurai il Piemonte; bellissima pianeta, seta cannellata rossa, XVIII secolo, a Torino, nella Cappella della S. Sindone, elegantemente ricamata. Trascurai il Veneto; pianeta, velo, stola e manipolo di tela argentea con finissimi ricami in rosso verde e oro colla scritta S. R. MDCCLXXXII, lavorata nel 1782 per 1654 lire venete, nel Tesoro della Scuola Grande di S. Rocco a Venezia. Ci vorrebbe altro! Questa frase che potrei scrivere spesso allieta l'animo degli amatori di bellezza. Così non tolgo gli occhi dal Veneto, da Venezia, ove, l'estremo limite di sontuosità sarebbe toccato da un paramento in terza, piviale e pianeta con tonacella, barocco, appartenente alla Salute. Pare che non si possa superare la richezza di questi ricami, di questi trapunti aurei che nascondono ogni lembo della trama, pare che siano invincibili questi fiori policromi e queste perle orientali. Certo tuttociò mette un brivido di meraviglia, suscita un'ansia non mai provata.

Sulle pianete posso indicare due singolarità, una pianeta di stile chinese nell'Ospedale di Pammatone a Genova violacea e settecentesca, e una ricamata in oro e coralli, stessa epoca, nel Duomo di Trapani. E cerchiamo la pianeta, due tonacelle e il piviale in lamine auree, fondo rosso, ricamate in oro, collo stemma del cardinale Mosca nel Capitolo Vaticano a Roma; e mettiamo in luce un ricco parato, raso rosso, ricamato in oro nel Duomo d'Orvieto; e cerchiamo i due piviali in S. Gio. Evangelista a Vallepietra (Roma) uno violaceo con lamine argentee, l'altro di broccato rosso e le pianete in lamina policroma, con squisiti ricami in seta e oro; e i due veli da calice, fondo serico bianco e ricami in oro e seta, uno con uccelli sfarzosi e un pellicano ricamato nel mezzo; cerchiamo e soleggiamo tuttociò a procurarci una ineffabile compiacenza. La età di tali arredi sale al 1660 circa, epoca in cui viveva l'arcivescovo Caetani discendente da Bonifacio VIII, barone di Vallepietra morto vecchio († 1670). Oggi appartengono ivi a Casa Colonna. In fatto di piviali non se ne oblierà uno secentesco in S. Siro a Genova, tela d'argento coperta da volute, oro e seta, inghirlandato di fiori. E in fatto di mitre ecco le orvietane.

L'opera del Duomo d'Orvieto possiede quattro mitre in lamina argentea ricamate in oro, due del Sei, le due altre del Settecento. Delle due secentesche, la più bella, ricamata con filo aureo in rilievo, perle e pietre incastonate, con smalti verdi a tramezzo il monogramma dell'Opera e la data 1631, è uno splendore; l'altra settecentesca, in lamine argentee collo stemma vescovile di mons. Degli Atti è ricamata in oro nelle code ed abbellita da perle: le mitre settecentesche, ricamate pure in oro, una collo stemma del card. Nuzzi e l'altra, magnifica in un motivo di cartelle lumeggiate da vetri, formano un complesso ammirabile. Io vidi tuttociò con comodità molto avanti che queste mitre fossero state all'Eucaristica d'Orvieto nel 1896 ove si osservarono, rivelazione a molti che s'interessano d'arte. Esse si esposero assieme, e poco lungi, ad un'altra mitra orvietana in lamina d'oro, coeva a quest'ultime con gemme e lo stemma di mons. Gualterio, quasi abisso di ricchezza, voce d'arte del XVIII sec.

Sorvolerò sulle stole, sui veli, sulle tovaglie (1), veli omerali serici con ricamo argenteo aureo o serico a colori, veli da calici in saia d'argento, ricamati coll'oro e colla seta, conopei in broccato d'oro argento lavorati coll'ago; non ometterò i baldacchini, gli stendardi, gli ombrelli da viatico, le stole ricamate.

La chiesa arcipretale a Pieve di Tricesimo (Venezia) conserva un velo, broccato d'oro a fondo violaceo, meraviglioso nel disegno fantastico orientaleggiante nel colorito.

I baldacchin ie gli stendardi. Quale immaginazione e signorilità! Dappertutto l'arte non si associa a ricchezza, ma il saettato Barocco e Roccoccò, esulta quando congiunge l'arte al fasto; e il soggetto a cui siamo si creò a questo congiungimento.

Bellissimo baldacchino processionale, seta bianca ricamato d'oro e seta a colori (secolo XVIII) in S. Domenico a Bologna; ricordevole un ciclo di stendardi in Lombardia, e superbo uno stendardo, fine del XV secolo, ricamato di seta rossa col leone marciano e ornati aurei nella Raccolta Giovannelli a Venezia.

La parrocchia di Vimercate (Milano) possiede uno

---

(1) Il Duomo di Osimo conservava una magnifica tovaglia ricamata in oro, lavoro settecentesco, rubata il 9 settembre, 1904.

stendardo colla Madonna incorniciata da grandioso ricamo architettonico, benissimo composto e ricamato in oro a rilievo; così la parrocchia d'Inzago (Milano), conserva uno stendardo, stesso tipo settecentesco su cui campeggia un ampio dipinto, la Fede, entro una cornice molto sagomata; e l'ago in girali, ciuffi e fiori, contorna il quadro e, policromo vivo nell'oro, emerge da un tessuto floreato.

Altre chiese lombarde, la parrocchia di Turro Milanese, di Cesano Maderno, posseggono stendardi la cui conoscenza onora il ricamo settecentesco. E lo stendardo di Cesano, grandioso in una scorniciatura che sente meglio la maestà del Barocco che la grazia del Roccoccò, vuole ricordarsi anche perchè se ne conoscono gli Autori. Carlo Vimercati milanese (1666 † 1715) e Angelo Fr. Malvezzi: l'epoca precisa, il 1703-07.

Milano possiede uno stendardo che supera i precedenti: votato a S. Ambrogio, si collocò nel Museo Artistico ed è lo storico stendardo o « gonfalone della città ». Esso, portato nelle processioni della Basilica ambrosiana, quando le processioni traversavano le vie, fu smesso nel 1864 circa e venne disegnato da un M. Carlo Urbino cremasco. Architettonico nella grande sua composizione un po' lapidea, che forma un'ampia cornice barocca a cartelle tagliuzzate, lo stendardo si svolge in inquadrature rettangole che sormontano un motivo di pilastri dorici e alette, sostegni ad un arco nello sfondo del quale s'intravede un palazzo monumentale sormontato da cupola. Sulla soglia spicca la maestà di S. Ambrogio collo staffile in mano, ai piedi giacciono due guerrieri quasi simmetrici e sopra i pilastri dorici s'incurvano delle volute e si insinuano due angeli sonanti; nel resto il motivo architettonico consueto, la cornice e un'ampia cartella in corrispondenza alla cima dell'arco. Il tutto s'infiora d'ornati che ricevono dall' ago la vita di una colorazione più delicata che smagliante: omisi le piccole istorie che riempiono le inquadrature dello stendardo ambrosiano oltremodo decorativo e stilisticamente efficace: lo stendardo si finì nel 1564. Il nominato Delfinone nel 1576 lo restaurava, un Paolo Antonio Vailata, nel 1624, restaurava ancora il magnifico stendardo che ricevette altri lavori sino al 1847. Il prezzo complessivo, restauri compresi, 70,339 lire, dice la importanza di quest'opera oggi in buon essere (1).

(1) Riprodotto in grande nel volume, *L'Arte negli Arredi sacri della Lombardia*, cit., tav. XLIX.

Altro superbo stendardo, poco conosciuto si conserva nella parrocchia di Torre S. Maria (Sondrio) anticamente ricamato da ambo le parti: nella parte anteriore l'Assunta esulta entro una inquadratura spiccatamente barocca e nella posteriore entro una ampia raggiera emerge, coronata, la sigla di Maria con una inquadratura volubile in una inesausta varietà di curve, rallegrata da putti: in fondo a mo 'di balza, questo ricamo policromo capace d'insegnare la composizione e la esecuzione a cento ricamatori, ricevette dalle mani fatate delle sue autrici (le monache di S. Lorenzo a Milano?) un ornamento in cui la eleganza è profusa come sul resto dell' artistico stendardo. Esso sarebbe venuto a Torre S. Maria nel 1808 dalle monache del monastero di S. Lorenzo, ma conviene essere riservàti (1).

Il campo profano s'allarga interminabile alla bellezza dell'ago pittore nei ricami d'addobbo e in quelli di abbigliamento. E qui sarebbe gradito rintracciare qualche scena di caccia ricamata da Scipione Schiavone, la scena che eseguì a Enrico re d'Inghilterra o quella ordinatagli del Cattolico re di Spagna donata alla regina Maria sua zia; sarebbe gradito indicare qualche ricamo di Marcantonio suo figliolo o, meglio, sarebbe molto utile raccogliere fatti e documenti sopra i ricami profani che le mani sicure di Caterina Cantona condussero miracolosamente sulla tela, lavorati alla Granduchessa di Toscana o ad altri personaggi. Celebratissimo il ricamo nel quale la insigne ricamatrice milanese espresse la incoronazione di Filippo II, ricco di immagini reali e di figure simboliche, la Religione, la Giustizia, la Fortezza, la Prudenza, la Pace di cui Aragne non potrebbe, dicesi, che felicitarsi. Dove andò questo ricamo? Chi ne ha notizia oltre il nominato Lomazzo, il quale non ne scrisse molto più di quanto io scrivo? Una storia sul ricamo risusciterebbe magnifici ricamatori in soggetti sacri e profani in guanciali, portiere, parati da letto, paravento e parafuoco, tovaglie e tappeti.

Pochi guanciali posso qui indicare avanti gli stupendi, velluto e seta, con ricami su fondo damascato, cremisi (XVII secolo), nell'Albergo dei Poveri a Genova; e poche portiere superano quelle nella stessa città a S. Cammillo, velluto cremisi con ricami aurei,

(1) Raccolsi dall'ex parroco della Chiesa le notizie che pubblico. Lo stendardo venne esposto a Como nel 1902.

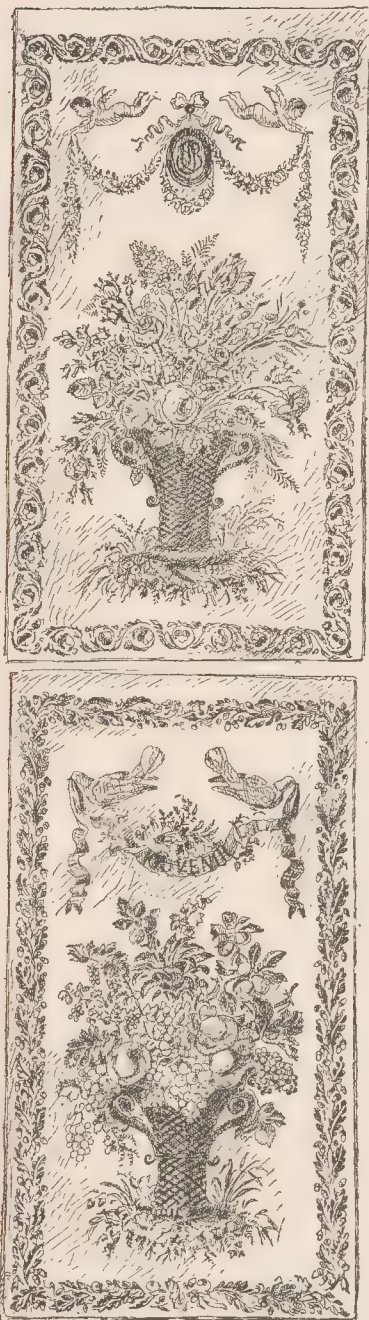



Fig. 252. — *Parigi*: Pannellini di seta ricamati, asta C. Lelong, Hotel Drouot 1903.

stessa epoca de' guanciali e nella chiesa la Maddalena, che vanta una portiera ricchissima, seta verde con ricami d'oro, argento, seta, ricami policromi inappuntabilmente eseguiti. E sui paràti e il corredo da letto addito il palazzo Mansi a S. Pellegrino, Lucca, e il letto a Lucca del conte Bernardini, saggio di ricamo su damasco, solennissimo modello in cui si incontrano, ansiosi, l' intagliatore e il ricamatore settecentesco. Gli esempi lucchesi sono calzantissimi; e il secondo modello più del primo e non meno del primo è più noto. Chè il letto del conte C. Bernardini, pomposo nel parato, il cui cielo in ricamo segue le sinuosità d'una cornice roccocò, si veste nel damasco con grandi foglie simmetriche, piene d'albagìa sul fondo chiaro, e s'aderge ad una pompa che sa i miracoli barocchi meglio che le finezze del leggiero roccocò, al quale apparterebbe il letto nel Palazzo Mansi. L'arte e la ricchezza qua e là tripudiano; ed io scelsi bene i miei modelli.

Conosco a Genova un parato che il lettore vorrà esaminare, settecentesco, ricamo con ornati floreali parte su fondo bianco. Esso venne esposto alla Mostra d'Arte Antica nel 1892 da G. Croce; e Genova offre dei paraventi uno quasi eccezionale, raso giallo con riporti policromi, secentesco, della marchesa Donghi, che potrebbero ricordare i due pannellini di seta crema ricamati in argento qui incisi (fig. 252). Oltre all'argento, brillano su queste graziose composizioni, Luigi XVI, i colori della seta in fiori e frutti, amori e festoni, nastri e colombe. Forse appartengono a paraventi od a parafuoco, questi pannellini abbelliti da invenzioni leggiadre.

Scarseggiano i modelli in questo luogo: tento di sembrare meno arido con i due disegni che seguono, una tovaglia ariosa ed un tappeto originale. Peccato che una tovaglia di molto valore, trapunta in oro, settecentesca, sia stata rubata al Duomo di Osimo! (1).

La tovaglia di seta rosa, anzi tovaglietta ([0,80] tav. CXXVI), guarnita di fregi a giorno, formata da cordoncini serici in colori e oro, appartenne al papa Innocenzo XI Odescalchi (1676-89); molti anni sono, nel 1874, in occasione della Mostra d'Arte Industriale, l'espose a Milano il marchese Giorgio Raimondi seniore. E Milano davanti alla tovaglietta comense, che non scomparve fra i ricami appartenuti a Innocenzo XI, si accompagna degnamente a quella serica riprodotta a colori nel precedente capitolo.

Se avvicino la mia tovaglietta al tappeto già nella Collezione Osmont a Parigi, italico e secentesco (tav. CXXVII), ciò avviene per amor di contrasti, ad accostare un soggetto arioso ad uno che ha cupezze simpatiche (2). Pur vago ma meno caratteristico, un tappeto circondato con nastri abitato da uccelli, e un ricamo del marchese Franco Spìnola a Genova, barocco con fascia di raso giallo, lo associo ad un tappeto

(1) A nostri giorni (1904) si tentò di rubare il crocifisso stazionale di Osimo, nel Duomo (v. la p. 412), non si riescì e si riescì, invece, a rubare dallo stesso Duomo, un piccolo trittico del secolo XV e la tovaglia stata indicata del XVIII secolo.

(2) Del tappeto nella Collezione Osmont non conosco l'attual sorte L'Osmont era un antiquario che commerciava d'antichità. La Collezione non esiste più e non riescii a ritrovare il tappeto.

velluto rosso ricamato in riporti piani d'alto rilievo, seta e oro con stemma, proprietà privata a Milano.

Il ricamo si presta a cuoprire cofanetti al luogo del cuoio e a coprire libri. Un prezioso cofanetto di velluto con ricami in argento, barocco, vidi a Pistoia in Casa Sozzifanti e il lettore può vederne nei Musei e nelle Case private; un cofanetto lo possiedo io, lavoro mediocre. E non importa insistere su questi piccoli oggetti.

L'arte, ossia il ricamo, si associa alle vesti, e nel Sei e Settecento il lusso e la vanità femminile corrisposero al lusso e alla vanità maschile. Cominciai a pregiare le finezze del ricamo barocco e roccoccò dalle vesti maschili, dagli ampi panciotti e dai soprabiti lunghi (« velade » nel veneto) onde si fece un uso che parrebbe abuso a chi non sapesse che a tutti i gentiluomini s'imponeva allora il soprabito lungo. Quest'abito coll'ampio panciotto, richiedeva la calza serica, le scarpette colle fibbie argentee o auree e il cappello triangolare; ed erano fiori, fiori policromi che abbellivano questi abiti eleganti; nè le toghe e le parrucche di cui si raccolgono notizie contribuivano poco all'aspetto dell'attuale bellezza (1). Ed io, osservando i fiori che si spargono lungo la bottoniera dei panciotti e dei soprabiti, contornano il collo e le tasche di quest'ultimi, osservando i fiori che si allargano sulle cuciture estreme dei soprabiti davanti e dietro ed abbelliscono i polsi, le tasche, i baveri, non so parlare di ricami, senza esultare alla loro finezza. In questi panciotti signorili, in questi soprabiti principeschi, l'ago pittura e si conduce destro come il pennello sulla tela. Forse i ricami negli abiti sono più accurati degli altri meno destinati a vedersi da vicino; e il ricamatore pensatamente li eseguì con più diligenza.

Ho davanti lo spettacolo di panciotti in seta bianca ricamati a vari colori o coll'argento o coll'oro, in punto a catenella o in punto chinese, deliziosi lavori; ho davanti lo spettacolo di panciotti e soprabiti lustri nei metalli che ne fregiano le cuciture, degne dei bottoni ai panciotti e ai soprabiti, piccoli ceselli e piccoli oggetti di arte. Un costume a penne di pavone, il cui ricamo riunisce queste penne soleggiate da lustri metallici, è quanto di più elegante si può ideare da un poeta. E poeti erano i ricamatori degli abiti femminili, le ampie sottane e i grandi busti serici i quali gareggiano coi panciotti e i soprabiti maschili. Abbandoniamo il resto: le sciarpe, le cuffiette, i berretti, le pezzuole ricamate in bianco o a colori con pagliette o senza per lasciar l'inesauribile godimento della scena di arte e pazienza creata dai nostri ricamatori.

(1) *Costumi veneziani del secolo XVIII*, Venezia, 1827. Utile la conoscenza tra altro degli affreschi nel Palazzo Grassi a Venezia eseguiti da Pietro Longhi e, naturalmente, var affreschi di Giambattista Tiepolo.

I pizzi sbucavano dagli abiti e circondavano il collo ad uomini e donne, leziosamente, presso la parrucca che sgattaiolava in ricci intorno al collo e sulle spalle; essi sbucavano dai polsi intorno le mani, e l'abito maschile non si distingueva dal femminile nel biancheggiar dei pizzi. Quadri, incisioni dell'epoca, documenti e libri lo attestano (1). E avvenne delle persone come delle cose: il pizzo si intrecciò al tessuto operato, al ricamo policromo, sovente in gruppo di fiori simmetrici, ampi, nell'aspetto che ricorda i grandi fiori colorati nei tessuti secenteschi; e il ricamo si riportò sul pizzo bianco, quasi gemma scintillante incastonata in un braccialetto. Così la ricchezza o la pompa secentesca, a cui la grazia settecentesca diè nuovo atteggiamento, attenuando l'ampiezza delle linee, quasi sommergendola a vincerla colla leggiadria; così la ricchezza della nostra epoca favorì il pizzo serico con oro o argento, come di lamine auree o argentee fabbricavansi i tessuti e lavoravansi i ricami. Lenzuoli, asciugamani, guanciali, coperte, tappeti, borse, fazzoletti, ventagli, si fregiavano di pizzi che, spumeggiando, erano dovunque graditi. Se essi entravano nei corredi di ricche spose o nei doni di principi facoltosi, allora i pizzi si accumulavano quasi avessero accecato le genti. E la chiesa coi suoi sacerdoti, lungi dal disinteressarsi all'elegante ornamento lo gradì, corredo d'altare in tovaglie, come un pizzo secentesco in sottile retino, modello eccezionale nella Basilica Tiburtina a Roma, e in ornamenti personali come molti esempi reali e incisi e dipinti mostrano, sovraneggiàti nel XVII secolo da un'incisione del cardinale Mazzarino. Il cardinale seduto, si cuopre da lunga cotta sovrapposta all'abito talare e la cotta è un così minuto merletto che non si pensa tra le cose possibili.

Papa Clemente XI urbinate (1700-21), inviò doni

(1) Veda la Bibliografia nel Capitolo precedente e il Fage, *Un atelier de dentelles à Tulle au XVIII siecle*, ove si indica « une toilette de « point de Tulle pour le grand autel » p. 11 e 12. Il Molmenti, op. cit., vol. III, dà alcuni saggi di pizzi veneziani che esemplificano l'arte merlettaria locale nei XVII e XVIII sec. p. 58 e seg. e p. 367. Notevole il Museo Jesurum, a Pellestrina, di pizzi antichi e moderni in incisioni e modelli.

cospicui al re di Danimarca e al Delfino di Francia; la nota dei doni, biancherie e vesti destinata a questo ultimo, contiene un manto reale cremisi ricamato d'oro, una fascia a due lati ricamata con perle e medaglia, e contiene lenzuoli guarniti da pizzi legati con « fitucce » in diversi colori oro e argento, asciugamani guarniti e camicie con pizzi e bottoni metallici (1).

La Francia, centro merlettario, investì l'Italia sul terreno della concorrenza soprattutto per volere del Colbert il gran Ministro di Luigi XIV; costui, mal sopportando che il suo Paese potesse umiliarsi al nostro nei pizzi, sollecitò dal re (1665) la fondazione di fabbriche a Parigi, Alençon, Argentan, Arras, Reims, Sédan, Aurillac per alimentare la produzione merlettaria francese e opporre accanita resistenza ai pizzi italici. Venezia sedusse le pizzettaie francesi non col vile istinto della copia o della imitazione, ma col nobile pensiero di gareggiarne le bellezze. Si ricorda? la politica colbertiana voleva il dominio del genio francese in Europa, onde la Francia studiò il « point de France » o punto d'Alençon, così chiamato dalla prima e più importante Fabbrica francese sorta contro il punto di Venezia (2). Alençon e Argentan, che eseguirono benissimo il « point de France », gettavano pizzi a profusione nelle botteghe dei mercanti; e con Alençon e Argentan Parigi e Chantilly, nel Settecento, auspice la Casa Condè, fabbricarono tanti pizzi da sgomentare un sognatore (3). Chè la Francia colla moda di quest'ornamento, se non potè superare non stette sotto a qualsivoglia altro Stato, e all'Italia che vide ancora Venezia e Genova fecondare il campo merlettario con una produzione incessante la quale spuntò in nuove propaggini discretamente ignote alla massa degli italiani. L'Esposizione Eucaristica di Venezia (1877), memorabile come dissi nella superba raccolta di pizzi, si ricorda trattando di pizzi secenteschi e settecenteschi. Memorabili i merletti nella chiesa di S. Caterina a Chioggia, lavorati dalle monache dicesi nel Monastero annesso, quelli in S. Eufemia a Venezia dei PP. Stimmatini a Verona, nel Duomo di Cologna Veneta e nella chiesa arcipretale a Pieve di Cadore. E S. Cassiano a Venezia e S. Martino a Burano, conservano alcuni pizzi settecenteschi elegantemente sontuosi. Singolarissimi i pizzi figurati di S. Martino (s'intende la fabbricazione è veneziana) la Vergine entro un fregio in cui essa si contorna col putto sulle ginocchia e gli angioli al fianco. Su questo tema in cui il vuoto e il pieno debbono meditatamente bilanciarsi, i pizzi veneziani raccolsero molti successi; così l' introduzione della figura umana nei fregi merlettari vorrà considerarsi elemento alla stilistica che c'interessa, la quale si allarga e s'impesantisce in fiori che possono divenire gonfi come nelle stoffe e si osservano, qui, a Venezia e a Burano.

I punti cinquecenteschi non si abbandonarono pertanto, e la bellezza continuò ad esultare con sorprendente clamore; onde ora si continua a trattar di punto tagliato a fogliami, punto in aria, a reticella, punto a rosa o rosette; e i pizzi ad ago si alternano ai pizzi a fuselli come nel passato. Nè il punto tagliato in Venezia barocca, chiede minor bellezza di girali, rose, stelle biancheggianti sulla rete del punto più antico; come il punto a rosa secentesco veneziano subisce differenze da restare impressionàti; esso conserva l'antica frivolezza: (fig. 253 [1]). Venezia in questi tempi amò il vuoto e il pieno cioè ideò o continuò i medaglioni vuoti, rombi o rose, i quali spiccano sulla tela che colle sue pause bianche ravviva l'ornamento a giorno. Oggi il sistema tornò a invadere il regno della moda, e le signore si sottomisero al rinnovato capriccio.

Signoreggiano i modelli.

La chiesa di S. Cassiano a Venezia possiede un camice con un pizzo tagliato a fogliami, secentesco, veneziano, con rilievi floreali tanto armoniosi e belli da sfidare ogni paragone. E le figure si intrecciano agli ornati come in un merletto, camice secentesco punto

---

(1) *Arte e Storia*, A. 1904, p 5-6.

(2) Su questo periodo si consulti il mio volume. *Svaghi artistici femminili*, cap. *I Pizzi* e anche il mio *Manuale d'Arte Decorativa*, II ediz. che contiene un capitolo su l'arte decorativa francese barocca e roccocco.

(3) Il punto di Venezia creò il punto di Francia; il punto di Venezia primeggiava nella società aristocratica del regno di Luigi XIII. Il successore, Luigi XIV, il quale aveva rivolto l'attenzione sull'industria dei vetri di Murano, col fine di dotare la Francia d'una industria simile, volle avere le sue fabbriche nazionali di pizzi: e il punto di Francia fu decretato. Il grande Colbert, il famoso Ministro di Luigi XIV, aperse delle trattative coi pizzettai veneziani che si fossero voluti condurre a Parigi, e l'ambasciatore Saint-Andrè fu incaricato di una relazione sopra le fabbriche degli specchi e dei pizzi a Venezia, corredata dalle tariffe, annotata coi luoghi di espansione e completata da ogni particolare utile a conoscersi. L'invito del Colbert reca la data 6 agosto 1669. La relazione dell'ambasciatore non avendo corrisposto ai desideri del re e del Ministro, l'ambasciatore fu invitato ad approfondire i fatti, e Luigi XIV, direttamente, s'interessò alla questione, ad attraversare il commercio dei pizzi fra i fabbricanti di Venezia e le città francesi. In breve: il 5 agosto 1665 un privilegio di 10 anni era accordato alla Fabbrica del « point de France » la quale offriva il 30 per 100 di dividendo, dopo tre anni

(1) Questo pizzo del XVIII secolo copia l'originale appartenuto a Clemente XIII (1758 † 69) ora proprietà della Corte d'Italia, credo personalmente di Margherita di Savoia.

in aria a rilievo, modello sorridente in S. M. degli Scalzi a Venezia, dove intervengono la Madonna, Gesù, e vari Santi precisati dal nome unito a angeli musicanti: in una manica la scena della Natività, nell'altra lo sposalizio della Vergine sono arditezze che la pizzettaia superò con maestria. Meno complicati i pizzi a rosa, si eseguirono abbondantemente, tanti se ne veggono in Chiese, Raccolte pubbliche e private. Modello imponente, punto rosa veneziano, settecentesco, si conserva in S. Maria del Giglio a Venezia; un pizzo simile si vede nella stessa città dal prof. G. Mayer e, memorabile, anche per la superficie che ricuopre, un pizzo rosa, balza e maniche d'un camice, nel Tesoro della Basilica di S. Marco non ha l'eguale. Chissà quanto tempo, quali ansie e che prezzo!

Accennai le propaggini: ecco da Venezia un'importazione merlettaria a Cologna Veneta (Verona), la quale risalirebbe ai primi del secolo XVIII, soprattutto, auspici le monache cappuccine che a Cologna avevano una casa importante. Da ciò il « punto di Cologna Veneta » punto ad ago, il quale, modellato sul pizzo veneziano, tenta di allontanarsene qualche po' ad affermarsi con un titolo e un nome suo proprio. La fabbricazione colognese fu strozzata a così dire dalla caduta della Repubblica Veneta e dagli effetti della Rivoluzione francese; solo ai nostri giorni (1907) se ne esumano le memorie, se ne ricercano le bellezze e si lumeggiano. Quindi la gente si conduce a Cologna Veneta ad ammirare i modelli posseduti dal Duomo, alcuni arredi sacri, squisitamente eseguiti su disegno leggiadro, che vanno dal punto tagliato a fogliami, a quello in aria, a quello a rosa in un complesso che esprime una tenacia inflessibile nel conseguire una difficile gioia (1).

Continuarono nel Sei e Settecento i pizzi che i merlettai veneziani insegnarono all'Abruzzo: scarse le notizie sopra i cinquecenteschi, sono meno quelle su l'epoca che si studia. Il Sabatini lesse che la Collegiata e Chiesa Matrice di S. Maria del Colle a Pescocostanzo nel 1697 possedeva « merletti d'oro e « d'argento, un piviale di broccato d'oro fiorato, « con fondo d'argento, color bianco trinato d'oro di « Fiorenza, con francia del medesimo: una rezza d'ar- « gento et oro con pizzillo intorno.... due tovaglie « grandi dorletta con pizzilli » e così via. Ciò dimostra la ricchezza dei pizzi (pizzilli) esistente in Pescocostanzo, e se ammettesi che tanta richezza in parte, venisse di fuori, vuolsi arguire dai fatti sopra l'industria locale dei pizzi, che una parte di quei merletti sveli il silenzio operoso di lavoratrici locali (1).

Fig. 253 — *Roma*. Pizzo di Venezia, presso la Corte d'Italia.

Lo stesso Sabatini accenna i pizzi appartenenti al SS. Sacramento; e insegna che in quel tempo (1707), le Confraternite di Pescocostanzo ricevevano in dono quasi sempre tovaglie ornate da « pizzilli ». Dichiara egli, inoltre, che gli Inventari della SS. Trinità indicano molti pizzi e accenna l' Inventario della Confraternita di S. Maria del Suffragio e della Dottrina Cristiana dove oltre « le cotte vecchie con « pizzi, piviali e « pianete con trine « di seta.. » si parla « di coppole di lino « da figlioli con fu- « selli e pizzilli in- « torno » facce di cuscini di lino con pizzi (riassumo) e collari di tela con pizzi intorno. Tuttociò riafferma l'uso estesissimo dei pizzi a Pescocostanzo, che attesta un lavoro intenso in un'arte destinata anche a gente non molto facoltosa.

(1) Fino al 1850, circa, esistette a Cologna Veneta una scuola merlettaria; oggi (1907) una Società Cooperativa intende rinverdire le glorie del « punto di Cologna », associando all'amore lo sforzo di una imitazione paziente.

(1) *Abruzzo Radicale*, 1905 settembre.

Milano rimase fedele al suo antico punto come Venezia, continuando la sua « guipure » a fuselli; anzi la sua fabbricazione si ravvivò o almeno non perdette la sua vivacità. Così i nascimenti roteanti, gli ornati piatti quasi piccoli nastri che si sovrappongono alla rete, Milano continuò caratterizzandosi in questo disegno che a lungo stanca.

Corre qualche somiglianza grafica tra i pizzi di Milano e quelli dell'Abruzzo; invece Genova s'agita, più varia e pittorica, nella trama merlettaria sebbene le figure geometriche, trattengano lo svolazzo disinvolto. Chè Genova, ossia la Liguria, coltivò, senza freno come Milano, il fusello nel XVII secolo e nel secolo successivo.

Fig. 254. — *Milano:* Stecche di madreperla incrostate d'oro d'un ventaglio (la parte superiore è di carta).

Il regno del ventaglio appartiene al Settecento: i ventaglisti di quest'epoca crearono dei capolavori originalissimi, nelle stecche d'avorio scolpite, traforate, incise, dipinte, dorate, incrostate di metalli e nella carta o pergamena o seta o nella pelle miniata, ricamata, dorata con soggetti mitologici, argomenti pastorali, temi campestri, paesaggi, medaglioni, fiori, tuttociò pitturato, certe volte, davanti e dietro.

Molti ventagli settecenteschi hanno le stecche eburnee, ma non sono pochi quelli formati da stecche di osso o tartaruga incrostate d'oro, stecche di tartaruga bionda, stecche di madreperla pure incrostate d'oro (tav. CXXVIII e fig. 254) con montatura di pizzo (rammento « La Signora dal ventaglio » del Rembrandt in Buckingam Palace, duplicemente ora ricordevole e pel ventaglio e pel collettone e le manopole di pizzo) o di crespo ricamato o con riporti metallici, con stecche eburnee traforate, con incredibile pazienza e dipinte, stecche chinesi, lignee e verniciate (questo genere conduce al XIX secolo) e chinesi ancora di madreperla, incise con pergamena miniata, ora di soggetto chinese ora di argomento italico, campagne e città della Penisola, ora di effusioni idilliache (1).

Impossibile determinare i ventagli secenteschi e settecenteschi: su cotal soggetto la varietà impèra. Si può asserire, intanto, che i ventagli di piume, cari all'epoca precedente, si abbandonarono e caddero in disuso altresì i ventagli a banderuola: e, affermato che il tipo triangolare è l'unico nel XVII e XVIII secolo, si osserva che il tipo frequente ha le stecche eburnee traforate e la carta dipinta con figure. Ma le stecche possono conservare l'aspetto niveo o essere dorate, argentate, colorite con tinte di più colori ed ori di più qualità, oro caldo e oro freddo. E la tartaruga e la madreperla possono ricevere, e ricevono, la policromia di figure e fiori sulle stecche, e sul manico scolpito leggiadrissimamente e coperto riccamente da gemme. Lavori da certosino! Ventagli d'avorio intagliato e colorato con fondi in madreperla, in madreperla incrostata d'oro, settecenteschi, figurano con molto decoro nel Museo Poldi Pezzoli a Milano. E l'avorio può formare tutto il ventaglio pigliandosi il posto suo naturale e quello della carta e della seta, colorendosi in istorie di tonalità vibrata o mansueta. In tal caso le stecche, sottostanti alla carta, ora occupata dall'avorio storiato, le stecche vengono dipinte in superficie unita e si abbelliscono di medaglioni e storie come la parte superiore del ventaglio. Il quale forma quindi un assieme policromo in

(1) I ventagli con stecche chinesi eburnee dipinte, dorate, dipinte nella carta sono comuni, nel XVIII secolo, ai nostri paesi, e conosco varie Raccolte private che s'abbelliscono con questo genere di ventagli, venuti in moda nel secolo predetto. Veda i miei *Svaghi artistici femminili*, 2.ª ediz., cap. *Ventagli*. Blondel, *Histoire des èventailes*, Parigi 1875. Valabrêgue, *Les Èventails d'Abraham Bosse* in *Revue des Arts Dècoratif*, 1882-83, p. 339 e seg., con molte illustrazioni. Uzanne, *L'Èventail*, Parigi.

due o più storie, sotto e sopra senza alcun traforo, tutto coperto da tinte che possono scendere sino alla gravità. Ciò vedesi in un modello posseduto a Milano dalla sign. Maria Greppi Padulli, pitturato davanti e dietro. Senonchè i ventagli colle stecche traforate sono i più, e sono traforati ora in una composizione unica formata dalle stecche avvicinate senza vuoti fra esse; ora con ornati o figure che formano composizione a sè in ogni stecca. Ed ogni stecca può animarsi di putti, vasi, fiori, emblemi, piccoli trofei coloriti, dorati, policromati di guisa che questa parte sottostante del ventaglio, la più lavorata, si assottiglia in tal modo da chiedersi se tanta fragilità sia opportuna a un ventaglio che deve agitarsi. Ma questi ventagli avevano proprio cotal fine? E taluni ventagli si cuoprono di carte popolate da figure chinesi e giapponesi, montate su stecche barocche o roccoccò, carte violente in un contrasto di tinte accese, rossi, verdi, azzurri, gialli, bianchi e bruni che si contrastano. Quindi la violenza non esula dai ventagli barocchi e roccoccò. Nel lavorio a giorno in cui essi si assottigliano, entrano de' fondi azzurri e rossi luccicanti che gridano come aquila ferita o, miti, recano nel fondo un pezzo di madreperla azzurrina la quale si contrappone senza urto al biancore dell'avorio. Di nuovo la varietà. Io vidi un piccolo ventaglio, il più piccolo che conosco, colle stecche eburnee, traforate e i manichi metallici a tralci e fiorellini coloriti dall'oro freddo e caldo, e arricchiti da piccole gemme, occhi lucenti in tanta bianchezza. Appartiene alla sig.[ra] Remigia Ponti Spedaleri a Milano. Badiamo: in tuttociò la pazienza occupa troppo il posto dell'arte.

Sfilano i soggetti: — Apollo e le Muse, Venere e Cupido, Bacco e Arianna, Diana e Atteone, Romolo e Remo, Armida e Rinaldo, il giudizio di Paride, il trionfo di Nettuno, il carro di Fetonte, il ratto di Proserpina, il giudizio di Salomone, le caccie di Diana (le scene chinesi sono frequenti al principio del XIX secolo); e avvinconole Metamorfosi d'Ovidio, fonte inesausta di ispirazione ai ventaglisti, l'*Armida* del Tasso, il *Pastor Fido* del Guarini, l'*Adone* del Cavalier Marino, spargitori di sdolcinature e dissolutezze.

Una variante curiosa sta nel vestir cogli abiti mitologici i personaggi vissuti. Nel 1882 la *Fine Art Society* di Londra, esponevà un ventaglio rappresentante Luigi XIV nei lineamenti di Endimione, riconoscibilissimo, ornato con enorme parrucca; accanto a lui la duchessa de la Vallière appariva quasi visione, nell'aspetto di Diana scendente dal carro ad ammirare una mandra di pecore addormentate. Nel fondo un paesaggio. E salendo alla austerità, i ventagli con quadri tratti da Maestri celebri, i Carracci, il Domenichino, il Reni, il Canaletto, il Guardi, il Longhi, la Carriera, aumentano le voci del ventaglista.

Il pennello non vola però agile e sapiente dovunque, il rovescio contiene la verità: e presso i ventagli dipinti con sincera disinvoltura o miniati o incisi con castigatezza elegante, si aprono molti e molti ventagli in cui il pennello colorisce senza elevatezza d'arte. La macchia e l'assieme della composizione, curati più del particolare fatto a mano volante; tale in generale la industria dei nostri pittori anche dove il lavorìo minuto delle stecche sottili con fiori, trofei, busti, figurine, svolazzi e cornicette conchigliformi, inspirebbe, una scena dipinta con alto sentimento. E si potrà rimproverare spesso, al pittore, la fretta inintellettuale e la incuranza dell'antitesi che oggi spesso corre fra il lavorìo dell'avorio o della madreperla e quello dei colori ardenti o tenui nel concerto delle scene pitturate da mestieranti o da idioti.

Nè saranno trascurati quei ventagli le cui figure sulla carta e sulla seta sono combinati accomodando i pezzettini di tessuti in colori: la tecnica equivale a quella delle stampe vestite di stoffe, curiosità dell'epoca che indago. In tal caso una figurina ha la testa dipinta, il cappello a tre punte di panno nero, e galloni d'argento, i calzoni di seta verde, la giubba di broccato rosso a non indicare le calze e le scarpette in stoffa bianca o nera. In tuttociò la pazienza tiranneggia e l'arte è lacerata.

All'industre lavorìo dell'avorio, dell'osso, della tartaruga, della madreperla, a parte la carta, la pergamena, la seta dipinta o il crespo e il pizzo lavorati, si associa sul manico dei ventagli il cesello, l'incrostazione metallica e l'argento, l'argento dorato che si piega a ciuffi o a conchigliette, per esempio nell'anello dei ventagli, e aggiunge all'anello nuovo decoro. Tipo di ventaglio tutto d'avorio, osso, tartaruga, madreperla: la parte superiore delle stecche, che occupa solitamente la pergamena o la seta, si trafora o si mette in oro e si sceneggia col pennello il quale dà grossezza all'oro perchè sia stabile sulla superficie di avorio, osso, tartaruga, madreperla. Tipo meno diffuso la pelle dipinta, sostituisce la carta o la pergamena; ed io nomino da ultimo questo tipo di ventaglio perchè il meno diffuso nel XVII e XVIII sec.

Nulla stupisce in quest'epoca di capriccio, la quale pur conobbe ventagli colle stecche d'avorio e riporti di madreperla, colle stecche d'avorio scolpite e dorate e fondi della stessa o di altra materia sì come li vide associati ai metalli.

La carta dei ventagli potè essere soltanto disegnata a penna cioè impressa come una stampa qualsivoglia: in un Catalogo, al nome della posseditrice la principessa del Piemonte, trovo indicato un « ventaglio con stecche d'avorio scolpite, carta disegnata « a penna con figure del Callot » e la Esposizione di Ventagli del 1908 a Milano, mostrò alcuni ventagli coperti di carta impressa, bianco e nero, con figure e paesi; e ne mostrò in ricamo sulla seta con il corredo di lustrini e abbellimento di filigrane. L'Esposizione di Milano aperta poco dopo quella sull'Ornamento Femminile che si tenne a Roma, offerse molto materiale al nostro soggetto; nè meno materiale utile lo offersero i ventagli alla Mostra di Roma, soprattutto la Raccolta della Marchesa De Boiani Buzzagarini.

Un viaggiatore inglese, il Corygati, scriveva nel 1608 dall'Italia: « Uomini e donne portano il ventaglio per « rinfrescarsi durante il calore. Quasi tutti questi « ventagli, eleganti e graziosi, sono composti ordi- « nariamente da un pezzo di carta dipinta e da un « piccolo manico in legno. La carta su ambo le « faccie, va ornata di pitture amorose con versi ita- « liani sotto o con qualche città famosa d'Italia ac- « compagnata da breve descrizione. I più belli non « costano più d'un groats inglese (4 pence) ossia « 40 cent. circa ». Questo passo riportato dall'Erculei (1) conferma l'estensione dei ventagli, la moda di quelli a ventola o a banderuola per solito meno artistici dei ventagli triangolari, e l'uso delle scene d'amore e delle vedute. L'Autore inglese informa che i ventagli ricevevano il commento letterario, versi amorosi e cortesi: se egli avesse potuto discorrere sui ventagli meno antichi si sarebbe intenerito alla loro piccolezza. Ventagli piccoli, in media 20 cent. di raggio e pur di 17 o 18 cent. anzi piccolissimi glorificano la grazia essendo superlativamente leggieri. Giove

Alle donne, e non fu sbaglio,
Diè la lingua ed il ventaglio (2);

(1) Op. cit., p. 151.
(2) Belli, *Il Ventaglio,* poemetto a S. E. la signora Paolina Contarini in occasione delle felicissime nozze con S. E. il signor conte Giuseppe Giovannelli, Venezia 1872.

esclama Carlo Belli veneto, contemporaneo al Goldoni, che scrisse la nota commedia il Ventaglio.

La acclamata piccolezza del ventaglio barocco e roccoccò, e più roccoccò che barocco, non induce a giurare solo sulla piccolezza dei ventagli, perocchè i secoli XVII e XVIII conobbero più che non si pensa i ventagli grandi. Un ventaglio siffatto, della contessa Carla Visconti di Modrone, barocco, slargantesi nelle stecche eburnee con figure e farfalle, colorito e dorato nell'avorio in un effetto melodioso, tanto più marcato in quanto le scene sopra le stecche si delineanò sur una colorazione di forza, primeggiò all'Esposizione dei Ventagli a Milano, la quale smentì la falsa idea sopra i ventagli piccoli secenteschi e settecenteschi che esistettero senza togliere ai ventagli grandi alcun diritto.

La varietà dei ventagli insomma, è enorme ed il consumo è infinito nel Barocco e nel Roccoccò (1); poichè i ventagli, allora, lungi dall'essere adoperati esclusivamente a farsi vento, erano considerati dalle dame, conferma il Poeta, strumenti di astuzia atroce e di battaglia non sempre incruenta.

E ben come il ventaglio abbia gran parte
Ne le guerre d'Amor, Donne, il sapete;
Perciò a trattarlo con destrezza ed arte,
In mille modi e bell'esperte siete;
E come a maneggiar l'armi di Marte
S'avvezza il buon guerrier, così apprendete
Come farvi di lui riparo e scudo,
E come altrui ferir di colpo crudo (2).

Quindi si indicano i cosidetti ventagli *lorgnettes,* lavorati a giorno nell'avorio con un sottilissimo vetro, da cui le dame scrutano i movimenti dei vicini, nascondendo il volto dietro il ventaglio. Questi ventagli-scandalo, non sono quelli che la storia o la consuetudine distingue con tale titolo, cioè i ventagli che mettono in ridicolo i fatti del giorno con pitture

(1) Si tennero parecchie Esposizioni di ventagli: memorabile quella a Roma nel 1887, appendice naturale alla Mostra di tessuti e merletti, una delle più recenti l'aperse Anversa nel 1902. Qui il tipo settecentesco clamorosamente trionfò. A Milano nella primavera del 1908 fu tenuta una Esposizione di Ventagli e Miniature a cui ebbi occasione di riferirmi, accennando la Raccolta di orologi di Amerigo Ponti Quasi tutti gli espositori (in parte notevoli espositrici) erano di Milano e taluno si meravigliò che la Metropoli lombarda possedesse sì largo numero di ventagli antichi. Eppure tutti non esposero nel timore di danni alla fragile opera dei ventagli. In ricordo della bella Esposizione giova indicare le mostre interessanti di ventagli della Cont. Josephine Melzi d'Eril, della Nob. Ninetta del Maino Simonetta, della Duch. Catulla Vigoni Mylius, della Duch. Ida Visconti Modrone, della Cont. Carla Visconti Modrone Erba, delle Duch. Litta Assendolo Bolognini: della March. Bice d'Adda Trotti Bentivoglio, del Conte Febo Borromeo, del Conte Gian Pietro Cicogna, del Nob. Carlo Bassi. Una bella Raccolta di ventagli fu esposta dalla duchessa di Genova, madre. Scarsi ventagli di pizzo.
(2) Belli, op. cit., ottava LVII.

schernitrici; i veri « ventagli–scandalo », ricercatissimi, colorivano i fatti d'interesse pubblico, satireggiando uomini e cose. Ad onor dei nostri ventaglisti soggiungo che essi non attinsero ispirazioni esclusivamente dal fatto oltraggioso e boccaccesco; i ventaglisti settecenteschi rispettarono la invulnerabilità del genio; e quando i fratelli Montgolfier lanciarono nell'aria i palloni aereostatici apparvero i ventagli alla Montgolfier, onoranza tributata ai celebri inventori. Moda birichina, i ventagli trasparenti: a guardarli contro luce si scorge quello che si nasconde alla luce normale. Spesso sono ventagli a fine politico che saettano re e regine, governanti, preti, ciurmadori e cortigiani.

Gianfrancesco Romanelli italiano d.° Raffaellino eseguì un ventaglio posseduto da M.^{me} de Pompadour col Ratto delle Sabine, ventaglio trasparente.

Nella Collezione eburnea del Louvre si mostra un ventaglio assegnato a Maria Antonietta colle stecche scolpite e lavorate a giorno col ritratto di Luigi XVI e il ritratto della regina in piedi, nel costume di corte, accompagnati da geni incoronanti le loro teste, tuttociò sulle stecche principali; sulle altre si anima una grande scena con Luigi XVI sul trono che riceve i membri del Parlamento. Questo ventaglio, che ha la vana solennità degli oggetti da apparato, la eleganza e il fàscino che si convengono ad un oggetto destinato a una regina intelligente, può esemplificare.

Il presente soggetto non appartiene a quelli scarsi di modelli (1), esso inoltre penetra nell'epoca futura e a questa mirabilmente si integra; ciò si vedrà in quest'altro capitolo.

I ventaglisti che pitturarono o miniarono sono artisti usuali che copiano le scene dei grandi Maestri e sono i grandi Maestri eccezionalmente. Così la Francia, miniera di ventagli e ventaglisti d'arte, dove i Le Brun, i Watteau, i Boucher, i Fragonard, i Greuze, i Lancret, i Pater appaiono spesso sulla pergamena o sulla carta dei ventagli; la Francia nobilita sovente, con pennelli usuali, le scene di questi suoi grandi figli. Ciò non sottintende che il Le Brun, il Watteau, il Boucher si siano rifiutati a dipingere i ventagli (2); e come in Francia certi ventagli si chiamano legittimamente con nomi celebri (indicando dianzi, un'opera su Abramo de Bosse [nacque a Tours nel 1602] indicai un ardente Autore di ventagli [1]) così, l'Italia ed ogni altro Stato, crebbero pregio ai ventagli grazie a pittori celebri o insigni. Oltre il Romanelli citato, da noi Agostino e Annibale Carracci disegnarono ventagli di cui restano le incisioni; Rosalba Carriera ne avrebbe dipinti, ed il pittore ed incisore Francesco Bartolozzi fiorentino (1730 † 1815) colorì, applaudito, alcuni ventagli, tipo Luigi XV, in cui fantastica l'amore (1779-80). Ignoro se qualche ventaglista italico abbia avuto la fortuna dello spagnuolo Cano de Arevalo (fioriva verso la fine del XVII) il quale, specialista, avrebbe accumulato una fortuna con questo genere di arte (2); ed io vidi in molti luoghi dei ventagli con nomi insigni. Non oblierò quello appartenuto a M.^{me} de Pompadour dato verosimilmente a J. Vanloo, nella Mostra dell'Ornamento Femminile a Roma (1908), proprietà della signora Bianchi.

(1) Bei ventagli roccoccò a Napoli nel Museo Filangieri. V. nelle vetrine LII dal n. 2645 al 2650 e nella vetrina LXIII dal n. 2702 al 2708.

(2) Un ventaglio colle feste di Versailles dipinto dal Watteau salì a Londra a 12.500 lire; il ventaglio della principessa Adelaide di Savoia dipinto dallo stesso sull'avorio, in un Catalogo d'una vendita in Ispagna è quotato 3675 lire, ed un ventaglio sceneggiato dal Boucher fu messo all' asta col prezzo di, 4.728 lire.

La miniatura nei due secoli del codino, salì le alte vette del successo, in Francia, anche per virtù di Rosalba Carriera, la pittrice veneziana giunta a Parigi nel 1720. La Carriera, nota realmente come pastellista, prese lezione da Francesco J. Stève e divenne abile miniatrice. Presentata al Reggente Filippo d'Orlèans, in un momento fu artista acclamata a Parigi; tutti volevano conoscerla e desideravano avvicinarla attratti dalla sua nominanza più che dalla sua bellezza: era tutt'altro che bella! — Il Sensier nel *Journal de Rosalba Carriera* esprime l'entusiasmo che suscitò la pastellista e la miniatrice veneta a Parigi dalla quale, le donne soprattutto, volevano il ritratto (3). Perfino il Watteau, lui stesso, domandò

(1) Ne veda uno magnifico riprodotto nei miei *Svaghi artistici femminili*, op. cit.

(2) Esistettero i ventaglisti specialisti. Le ricerche su ciò, in Italia, sono insufficienti a determinar nomi e fatti; all'Estero, in Francia particolarmente, ove il periodo che ora si studia fu meglio indagato che da noi (noi ci troviamo al pirncipio di quest'indagine) si raccolgono molti nomi: un Bizet a Parigi (fior. nel 1777), un Boquet contemporaneo al Bizet, un Giacomo Guillot ventaglista della casa reale di Francia (fior. nel 1680), un Hébert a Parigi (fior. nel 1777), un Jossa contemporaneo all' Hébert, un Giacomo Joucy ventaglista della casa reale di Francia (fior. nel 1680), un Claudio Leclère Despares altro ventaglista della casa reale (fior. nel 1680), un Pietro Legrand pittore ventaglista della duchessa d'Orléans (fior. nel 1633), un Méré a Parigi ventaglista insigne (fior. alla fine del XVIII secolo), ecc.

(3) Nella Biblioteca nazionale di Parigi fu tenuta (dicembre 1906) una Esposizione di miniature del XVIII secolo che riescì per molti una rivelazione e una viva sorgente di godimento. Veda l'articolo di P. André Lemoisne in *L'Art.* Parigi, 1906, p. 241 e seg. Molte illustrazioni. Cfr. anche Bouchot, *Le Portrait-miniature en France*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1892, p. 123 e seg. Una ragguardevole Collezione di ritratti in miniatura possiede Pierpont Morgan (cfr. l'articolo del D. Williamson nel *Connoisseur* 1906), a Parigi una Collezione appartiene al Fitz-Henry e al barone Schlichting.

di essere ritrattato da Rosalba, ed il Reggente, amico dell'arte e degli artisti, volle il ritratto miniato del piccolo re, ornamento ad una scatola.

La Carriera portò ai ritratti miniati lo stesso color roseo e biaccoso, la stessa espressione languida la stessa tecnica leggiera, caratteristica ai suoi pastelli; ed essendosi sempre studiata di idealizzare i suoi personaggi, i ritratti della nostra pittrice sembrano uniti da un filo misterioso come appartenessero ad una stessa famiglia. Già, i ritratti miniati del XVIII secolo, si somigliano nell'aspetto tenue, nel colorito biancheggiante, nella tonalità che li stilizza e li colloca nel loro secolo.

Rosalba, insomma, diè un forte impulso alla miniatura che il Settecento in ritratti, allegorie, paesi, destinò soprattutto ad ornare scatole eburnee, orologi tascabili, tabaccherie, medaglioni, e svegliò vocazioni, rafforzò propositi, instaurando il regno della miniatura nel Paese sacro al Roccoccò. Onde molti artisti si videro abbandonare il cavalletto per la delicata pittura di quadretti sceneggianti, miniando, oggetti d'arte decorativa. Umberto Drouais appartiene a cotal numero; egli onora la sua epoca (fior. nel 1720) e la conoscenza della Carriera non si compie obliando la miniatura. Infatti il Drouais si specializzò nella miniatura rinunciando ai successi dei ritratti a olio, piccoli ritratti dove il Drouais mostrava felici attitudini, e vi rinunciò dopo conosciuta la pittrice veneta presso il suo Maestro Francesco Detroy il quale superò la sua emula nella freschezza del colorito (1). Allato del Drouais, sorge Giambattista Massè (fior. a metà del XVIII secolo) esaltato dal Voltaire, celebrato universalmente, giudicato dal Mariette più diligente del Drouais, ma privo di slancio.

Meno conosciuto de' precedenti Gian Daniele Welper eseguì delle miniature elegantissime: egli insegnava il disegno a « Mesdames, filles de Louis XV »; e Onorato Fragonard, più noto dei Maestri nominati, come la Carriera pressochè ignoto nelle sue virtù di miniatore, fu miniatore e italianeggiò.

In generale erano ritrattisti questi miniatori, particolarmente quelli fioriti sotto il regno di Luigi XV. Perciò durante quest'epoca furono in gran voga le scatole col ritratto miniato, omaggio graditissimo. Lo stesso re preferì queste scatole col ritratto circondato da gemme ogni volta ebbe a destinare regali alle persone di corte, agli ambasciatori, agli incaricati d'affari, e adoperò sovente il Massè. Se pertanto i ritrattisti vigoreggiavano fra i miniatori non mancavano i pittori di soggetti storici, ripetizioni di quadri noti o composizioni personali. Valente miniatore di soggetti fu Giacomo Charlier, che imitò il Boucher e si ispirò alle sue tele qualche volta copiandole alla lettera. Il Charlier dipinse i corpi nudi con molta delicatezza tenendosi lungi dal libertinaggio del Klingstedtt, detto il Raffaello delle tabacchiere, che l'ingegno mediocre volse alle pitture licenziose, lungi dalle composizioni del Charlier il quale si creò un nome senza primeggiare. I successi maggiori toccarono a Pier Antonio Beaudouin, genero del Boucher, il quale nelle piccole scene riassunse lo spirito della società settecentesca, delle sue eleganze, delle sue frivolezze. Egli conduce direttamente a Pietro Adolfo Hall nato a Stoccolma nel 1739 † 93 (1) che a Parigi, entrato in relazione con il La Tour, col Vernet, col Greuze, coll'Hubert Robert, in poco tempo divenne il principe dei miniatori nel XVIII secolo « il Van Dyck » del suo genere, scrisse il Diderot. La influenza del Beaudouin sull'Hall s'impone, benchè lo stile abbia accenti personali che avviano la sua arte in qualche novità. Le miniature dell'Hall riempirono di sorrisi i regni di Luigi XV e XVI, senza lasciare gran sèguito e senza trascinare i contemporanei a debilitanti imitazioni. La qual cosa è stimabile e giovò al progresso dell'arte che il regno di Luigi XVI continuò a pregiare, dico l'arte della miniatura in scatole, orologi da tasca, tabacchiere, medaglioni che sotto Luigi XVI, ha lampi ancor più vivi e mutevoli. Maria Antonietta amò la miniatura, e gli incoraggiamenti scendendo dall'alto ne prolungarono la vita e le conquiste. Il pallido Francesco Campana godè le preferenze di Maria Antonietta, la quale conobbe un altro miniatore alla cui fortuna contribuì Francesco Dumont (n. 1751 [2]) meno vivace dell'Hall, un po' scolorito puntillista (genere vecchio) che ignora lo slancio della pennellata cara all'Hall, preciso tuttavia e saldo.

Quello che si fece colla miniatura si fece collo smalto, e gli stessi oggetti, scatole, tabacchiere, orologi da tasca, medaglioni da signora, ricevettero ri-

(1) Sui Drouais, v. il lavoro del Gabillot nelle *Gazette des Beaux Arts*, 1887.

(1) Villot, *Hall. sa vie, ses oevres, sa corréspondance,* Parigi. 1867.
(2) De Chennevières, *François Dumont, miniaturiste de la reine Marie Antoniette* in *Gazette des Beaux Arts*, marzo 1903.

tratti o soggetti figurativi smaltati quando questi non erano miniati; e alcuni miniatori come il famoso Hall, smaltò e miniò. Inoltre come l'arte del minio raccolse delle pittrici così ne raccolse l'arte dello smalto. « Demoiselle Joly » fu pittrice su smalto, pittrice di Maria Antonietta e come lo Hall, l'Augustin trattò la miniatura e lo smalto. Notava l'Havard (1) la singolarità che a Parigi nel XVIII secolo, centro di arte in Europa, vivessero i più celebri smaltatori non francesi — Gian Stefano Liotard che espose nel 1725 all'Accademia di S. Luca a Roma, Andrea Rouget nel 1753 addetto all'Accademia reale e Giacomo Thouron (1737 † 90) smaltatore del conte di Provenza nati a Ginevra, e Cristiano Federigo Zincke che godè i suoi istanti di celebrità nacque a Dresda; Carlo Boit (1663 † 1727), ricevuto nel 1727 membro dell'Accademia reale nacque a Stoccolma come il nominato miniatore e smaltatore Hall. Nota lo stesso Autore che a questi e altri artisti forestieri, la Francia opponeva un piccolo numero di smaltatori capitanato dal Durand (XVIII secolo) pittore del Duca d'Orléans, autore d'un *Traité des couleurs pour la Peinture en émail*. Questi smaltatori, celebri o no, si distinsero nei piccoli lavori: essi non sentivano le larghe decorazioni e fu bene che raramente abbandonassero il loro genere caratteristico al secolo XVIII, delicate gemme di tenue bellezza.

(1) *Encyclopédie* cit., voce *Émail*.

§ 7.

Cuoi decorati.

Il cuoio si continuò a lavorare artisticamente in ornati e figure, si continuò a imprimerlo, dorarlo, inargentarlo, colorirlo e ricamarlo. Potrei indicare una quantità di palliotti appartenenti a chiese di Como, Chiero, Gordona, e un'arte locale valtellinese, secentesca, a grandi fiori dorati e inargentati, il cui difetto sta nel ripetersi scivolando dall'arte nel mestiere. Questi palliotti di cuoio impresso, prospettando il periodo della dominazione spagnola parlano, a così esprimermi, d'una feconda e salutare influenza: l'influenza di Spagna ove Siviglia e Cordova continuavano a lavorare il cuoio superbamente. Il Veneto, pure non va poco ornato di palliotti secenteschi: ne ricordo tre a fogliami e fiori policromi in Toscana a Siena coll'immagine di S. Bernardino settecentesco, nella Osservanza, un altro, stessa epoca e stessa proprietà, coll'Assunzione e il terzo con S. Antonio da Padova.

Riaffermati i palliotti di cuoio, m'intrattengo sulle rilegature che primeggiano il nostro studio. Dovunque se ne veggono: a compilare questa parte del libro mi rivolsi soprattutto a Venezia e al Veneto, e i Musei veneti mi offersero buon materiale.

Insomma la fine del XVI secolo celebrò a Venezia le stesse rilegature a bassorilievo di gusto orientale in cuoio o pelle dorata, e l'arte delle medesime continuò a vibrare alla fine del Cinquecento e nei secoli successivi, come attestano i modelli nei Musei e nelle Biblioteche. Dai quali vanno esclusi quelli ingombranti, lavori dozzinali che non appartengono all'arte o meno vi appartengono, da cui si esclude ogni finezza. I motivi si ripetono, e tale ripetizione esprime vacuità di immaginazione, scarsità di mezzi e facile contentabilità; tre cose inimiche dell'arte. Grandi rombi con una rosa in mezzo, una raggiera di volute nei triangoli, il motivo identico ripetuto quattro volte e oro su fondo rosso spesso; qualche volta un medaglione dipinto, uno stemma, una sigla. Certe rilegature moschettate, lavoro dei piccoli ferri noti al lettore, sembrano un saluto o un omaggio floreale, gigli sparsi su tutta la superficie del « piatto », allineati o alternati a rombi d'altro disegno simile al giglio; nè mancano le figure o gli attributi di fatti o di uomini. Cristo in croce da un lato, la Vergine dall'altro; e quando il Roccoccò interviene coi suoi svolazzi, allora la bellezza cambia. Ma queste rilegature scuoprono spesso il mestiere non l'arte, benchè nel Settecento, particolarmente, fiorisse l'amore al libro e il cuoio si stampasse con garbo e se ne eseguisse con cura il materiale illustrativo, frontispizio, testate, iniziali, finalini, vignette (1).

Il Veneto, paese sacro all'arte del libro, non iscorda l'Officina calcografica di Bassano, fondata da Gio. Antonio Remondini, la quale era sì in auge durante l'ultimo quarto del XVIII secolo, da superare se

(1) Celebri i vignettisti francesi Gillot, Cochin, Boucher, Moreau il giovane, Gravelot, Eisen, Choffard, quest'ultimo ricercatissimo. E i vignettisti francesi godono molta nominanza. Da noi ricordevole Giovambattista Piazzetta (†. 1754): egli illustrò la *Gerusalemme* con incisiva vivacità ed è celebre Giovambattista Piranesi incisore eminente di scene architettoniche, uniche nel gusto scenografico e nella rapidità e sensività del tocco. A quest'epoca nelle « piccole stampe » le carte da visita sovente si incisero con genialità. Una Collezione di simili carte settecentesche possiede il Dr. Alberto Chiappelli a Pistoia. Su questo soggetto cfr. *Le carte da visita italiane* in *Il Libro e la Stampa*, Milano 1908, p. 14 e seg.; veda inoltre: Bertarelli, *L'Ornamentazione del libro in Italia nel secolo XVIII* in *Il Libro e la Stampa* Milano 1908, illustrato.

non per qualità per quantità, le grandi calcografie dell'Olanda e della Germania. Accenno esclusivamente le stampe ad illustrazione di libri; e su questo proposito Venezia, allato della Remondiniana fiorente non lungi dalle sue lagune, intrattiene con varie officine calcografiche, la principale aperta da Antonio Zatta vanto al libro illustrato, gloria del Settecento. Lo stesso secolo accolse, auspice Clemente VII (1730-40), la Calcografia Romana di cui altrove tessei la storia (1); e sebbene qui non sia lecito fermarsi molto su ciò, il ricordare i libri del XVIII secolo e le cure all'arte incisoria, complemento vitale ai libri, si stimerà opportuno. Esso trae a deduzioni favorevoli alle rilegature; perocchè se il libro è artisticamente illustrato, la coperta non può essere volgare, e tutto il libro deve intonarsi a decoro. Nell' epoca che studiamo (XVII) crebbero e prosperarono gli Elzevir, celebre famiglia di stampatori olandesi che ebbero propaggini d'arte dovunque la bellezza toccò il libro; e crebbe il celebre Giovanni Bodoni (1740 † 1813) di Saluzzo, onore italico nel campo tipografico, che dall'istinto equilibrato, soverchiamente equilibrato, profondamente integrandosi al suo tempo, compose delle edizioni le quali oppongono la misura alla immaginazione e la elegante freddezza alla originalità incoraggiante.

Dal Secento al Settecento l'arte di rilegare varia; e varia, a parte il ritmo ornamentale, nel formato dei volumi, il quale tende a ridursi piccolo durante il Rococcò; perciò le impressioni del cuoio s'avviano allora al tono minore e vi si riducono con gioia specialmente delle donne.

Le cose picciolette son pur belle
Le cose picciolette son pur care.

Vanta un ciclo di rilegature settecentesche il Museo Civico di Torino, dai motivi volteggianti in curve concave e convesse, circondati di fiori minuti allargantisi nel mezzo a formelline, piccoli svolazzi, reticolati come pizzi, stilisticamente molto espressive. Alcune appartengono all' arte francese, ma esse ravvivano piuttosto il Secento che il Settecento e quest' ultime, piemontesi, di cuoio o pelle in fregi aurei inclinate ancor esse alla Francia (ciò non sorprende in Piemonte) esemplificano benissimo lo stilismo nell'arte dei cuoi decorati. Una felice Raccolta di rilegature secentesche e settecentesche, conserva la Biblioteca Comunale di Treviso già additata per le rilegature cinquecentesche.

(1) *Nell'Arte e nella Vita,* Milano 1904, p. 271 e seg.

Il Morbio a Milano raccolse varie rilegature barocche e roccoccò: una, pelle e fregi dorati, appartenenti a Innocenzo XV (secolo XVII); una, pergamena dorata, appartenuta a Paolo V (secolo XVII); un altra, pelle e fregi dorati, appartenuta a un car dinale di cui reca lo stemma; un'altra, pelle e fregi dorati, appartenuta a Ferdinando d'Austria (secolo XVIII), un'altra ancora, pelle collo stemma dei Borromei, appartenente al secolo XVIII.

L'epoca del codino non conobbe pertanto nè un Giovanni Grolier nè un Tommaso Maioli come il Cinquecento, ma a suo onore potrebbe salutarsi Demetrio Canevari (1559 † 1625), il quale sta a cavallo di due età, e, a parte le riserve sulla sua importanza, egli ha un nome che gli amatori di rilegature artistiche, coloro che prediligono quelle a cammeo le quali farebbero capo al Canevari loro presunto ideatore, non iscordano anche se la rinomanza del Canevari oggi si assottiglia.

Un « Canevari » autentico, sfuggito al recente illustratore di questo Maestro, Giuseppe Fumagalli, conserva la Biblioteca Nazionale di Napoli, povera di rilegature artistiche.

Alla fine del XVI secolo e successivamente, si usarono le rilegature in pergamena impressa coi piccoli ferri oltrechè le rilegature in pelle: i cuoi primeggiarono ben inteso. E la Biblioteca di Brera ne conserva una del 1573 (1).

Una profusione di bauletti o cofani si rivestì di cuoi impressi dorati e inargentati; e, sovente, i cuoi copersero i bauletti non essendo ideati appositamente. Si deduce dal motivo certe volte grande e fuor di scala nella piccolezza del bauletto il quale, corredato dal cuoio, sembra viepiù signorile.

Cito due importantissimi modelli di cuoio ricamato, genere ornamentale a cui sinora non accennai, due bauletti nel Museo di Cluny, origine spagnola secentesca (la Spagna s'insinua vittoriosa dove si tratti di cuoio) con serratura, corredo di ferri lavorati

(1) Qui non si deve parlare, di fermagli e guarnizioni bronzee e argentee, corredo artistico a certe rilegature barocche e roccoccò. Nè parlo delle rilegature in carta sulle quali veda il cenno del Bertarelli in *Il Libro e la Stampa,* 1909, p. 74 e seg., e fig. 5. Queste ultime rilegature contengono delle incisioni, e il saggio che offre il B. di sua proprietà, sembra cinquecentesco, ristampato in un volume posteriore. Esso richiama i tipi congeneri negli antichi legni della stamperia Soliani di Modena, acquistati nel 1890 dalla Galleria Estense e adottati da quella stamperia granducale nel corso di oltre due secoli

curiosissimi e ben conservati; essi insegnano un abbellimento vistoso che si va perdendo. Eppure l'uso si estese e si potrebbe estendere di nuovo alle rilegature di libri, ad ogni genere di astucci, o custodie, ai guanciali che il cuoio impresso cuoprì come oggi si usa, specialmente a Venezia e a Milano, dove i cuoi si lavorano bene facendosene larga esportazione.

Grazioso, nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, un astuccio di pelle nera settecentesco con guarnizioni auree. Il ricamo, nel cuoio, anche oggi spesseggia nelle scarpe; e il ricamo con sete, ori, argenti, strass, margherite intrecciate a trafori, ornò queste scarpe, gli stivaletti dal tacco alto, rosa o celeste, dorato o inargentato, sandali secenteschi e settecenteschi, le pianelle non diversamente da quanto oggi si veda (fig. 255). Il Museo di Cluny in Francia (1) e quello Civico di Venezia, raccolsero una serie cospicua di scarpe, zoccoli, stivali da donna e da uomo; e a Venezia meravigliano alcuni modelli rialzatissimi da una specie di piedestallo che irride al poeta toscano, il quale invoca la donna bella « senza la sua pianella » (fig. 256). Il Molmenti cita la *Pallade Veneta,* almanacco del 1688, dove si legge la seguente dichiarazione d'una donna: « Camminiamo talhora « sopra mezzo braccio di piedestallo di legno e tal- « volta come se fossimo lacchè su mezzo dito di tacco ». Gli *Habiti* del Vecellio confermano questa dichiarazione la quale indica un costume abbandonato (2).

Altro costume oramai quasi estinto: il cuoio artistico nei veicoli. Quante carrozze, quante portantine ricevettero dal cuoio decorato, impresso, dorato, inargentato l'aspetto giocondo della bellezza! Nelle carrozze, composizioni complesse, si riuniscono vari artisti capaci ognuno in un genere speciale; e l'artista del cuoio si associa a quello del legno, del ferro, del bronzo, dell'argento, del telaio a produrre un'armonia non isterile e fugace. Senonchè il cuoio ha parte cospicua in ciò, tanto più se a quella strettamente congiunta al veicolo, si unisce la parte dei finimenti decorati, impressi, dorati, inargentati. Il cuoio, volgendo alla sontuosità piucchè alla bellezza, si fonde

Fig. 255. — *Parigi*: Scarpe, stivali, pianelle da donna e da uomo, nel Museo di Cluny.

in queste composizioni ad ogni genere di anelli, bottoni, rosette, campanelli di argento, bronzo cesellato e dorato a comporre illecita ricchezza. Testiera, piccole selle, tiranti, tutto ivi riceve le cure dell'artista; e l'ago dipinge e si sofferma con compiacenza sopra l'ampio sedile del cocchiere che scende ricco in pieghe davanti la carrozza e riceve ornati ravvivati d'oro e d'argento che splendono nel folle luccicore di fiori, ghirlande, tralci e svolazzi. Natu-

(1) La Raccolta Jacquemart a Cluny che ricordai nel capitolo antecedente, dico la Raccolta di scarpe, è celebre cosi per la varietà dei soggetti come per l'abbondanza dei tipi francesi, italiani, spagnoli, fiamminghi, tedeschi, chinesi, giapponesi, persiani, turchi d'ogni contrada europea, asiatica, affricana. Sono oltre trecento modelli, la maggior parte appaiati che, oltre ad estendersi nello spazio, si estendono nel tempo; perciò la Raccolta Jacquemart contiene modelli de' tempi antichi, del Medioevo e giù giù fino ai modelli molto caratteristici dell'epoca de' Luigi di cui va molto ornata, e associa quelli interessanti l'arte, ai modelli che interessano essenzialmente la storia. Per es., una scarpa appartenuta a Enrico di Montmorency decapitato a Tolosa nel 1632. Nel grande Catalogo Du Sommerard non sono citate alcune scarpe in legno pazientemente lavorate.

(2) Op. cit., vol. III, p. 319.

turalmente la bellezza dei cuoi corrisponde allo splendore delle carrozze. La sontuosità delle quali tira le bardature e i finimenti alla bellezza, le bardature di cuoio decorato con applicazioni metalliche passamani, sete e lane. Spesso le carrozze conservano il corredo dei finimenti artistici, e la carrozza dei marchesi Tanara da me sommariamente descritta, esempio sommo di carrozzeria italica nel XVII secolo, conserva i finimenti in cuoio bianco, per sei cavalli.

Fig. 256. — *Venezia*: Zòccoli da donna e stivaloni da uomo, nel Museo Civico.

Le portantine non differiscono dalle carrozze se non per la forma, e non se ne allontanano sopra l'uso del cuoio unito a legni, ferri, bronzi.

Si assegnano (?) a Luca Giordano alcune medaglie dipinte su vetro, ornamento in una portantina di cuoio nero, nella Raccolta del march. Franco Spinola a Genova. Del secolo antecedente una graziosa portantina in cuoio nero, legno dorato e fregi bronzei, arredata dentro con velluto cremisi ricamato, possiede A. Figoli, pure a Genova; e carrozze e portantine degne ha il Vaticano: a Milano una portantina di cuoio, con legni intagliati roccoccò appartiene alla Raccolta Trivulzio.

Resta la sontuosa fabbricazione dei cuoi impressi. Gli Inventari dànno frequenti notizie di corami d'oro alle pareti, ai seggioloni, alle poltrone; dico gli Inventari di abitazioni secentesche in grandi e in piccoli centri. Questi anzi lumeggiano quelli; e la casa Bracciolini di Pistoia al cui Inventario si fa più d'un riferimento in queste pagine, era rimarchevole pei cuoi alle pareti e ai seggioloni: « un pa-« ramento di quorame dorato nell'Oratorio, un « paramento attorno di quorame dorato nel salotto « verso la Piazza. Quattro sedie di noce con vac-« chette dorate, arme Bracciolini dalle Api e bor-« chie piccole nella Camera terrena. Due sedie, le « spagliere di corame dorato » e così via ([1] fig. 257).

(1) *Bullettino storico pistoiese*, 1908, p. 67 e passim.

Fig. 257. — Mensola roccoccò.

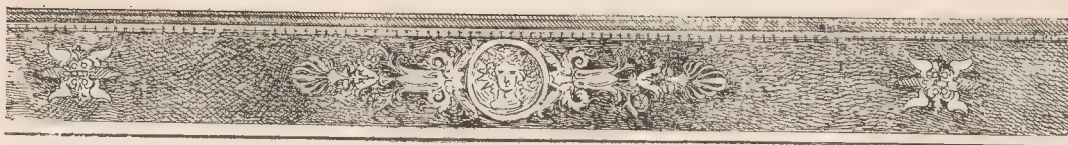



Fig. 258 — *Versailles*: Fianco nel piano d'un tavolino nel Trianon.

CAPITOLO TERZO.

Arte Neo-Classica nell'Industria (1)

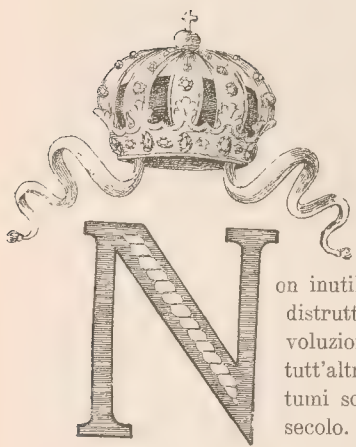



Fig. 259. Iniziale Napoleonica

Non inutilmente la Bastiglia fu distrutta dal popolo, e la rivoluzione del 1789 diresse su tutt'altra via la società e i costumi sociali alla fine del XVIII secolo. Senonchè le sue tempeste non fecondarono la vita a quel modo che si sarebbe pensato; e se la modestia si sovrappone allo sfarzo, lo sfarzo dopo un ragionevole silenzio, pur non toccando le vette dell'imperioso settecentismo, riaccese le sue seduzioni. L'arte tuttavia si mise sur un'altra direzione alla quale i riposi dello stile XVI la avevano iniziata. Arte del riposo potrà chiamarsi dunque la napoleonica non della modestia.

Napoleone I, ispiratore della novella arte, dell'arte neo-classica detta del primo Impero o dell'Impero, « le style Empire », non stringe rigorosamente nei limiti della grandezza sua il novello stile. Esso non poteva spegnersi al tramonto del Bonaparte e le varianti personali potranno qui osservarsi, di volta in volta accennando la Restaurazione (1814-30), oltre la quale non vado colle attuali ricerche. Le quali, appuntandosi sul periodo napoleonico, si nutrono di bonapartismo e questo lumeggiano nell'arte che ora c'interessa; poichè Napoleone ivi compare dovunque glorificato. Vittor Hugo giustamente poetava

Toujours lui! lui partout!...
Toujours Napoléon éblouissant, et sombre
Sur le seuil du siècle est debout.

---

(1) Albertolli, *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti*, Milano, 1787, incise da Giacomo Mercoli e da Andrea de Bernardis: soffitti, usci, finestre, mobili. Percier e Fontaine *Recueil des décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poëles. pendules, tables, secrétaires lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs ecrans*, ecc. Parigi 1812. L'opera è in folio e la data 1812 si riferisce al testo. I fascicoli delle tavole (le tavole sono settantadue) si pubblicarono in dodici quinterni ognuno di 6 tavole cominciando dall'anno XI (MDCCCI). Le tavole a semplice contorno sono molto nette, ma il loro effetto è assai povero. Qualche raro esemplare fu colorito dai discepoli del P. e F.; uno di tali esemplari lo possedette M. Monnié a Parigi. Dayot. *Napoléon raconté par l' image d' après les sculptures, les gravures et les peintures.* Parigi 1895. Per noi ha interesse mediocre. Benoit, L'*Art français sous la Révolution et l'Empire*, Parigi, 1897. *Der Wiener Congress. Culturgeschichte die bildenden Künste und das Kunstgewerbe, Theater, Musik in der Zeit von* 1800 *bis* 1825 Vienna 1878. Ricco volume con tavole colorite d'utile consultazione anche per gli oggetti d'arte industriale che contiene ben riprodotti. Io me ne giovai. Comandini, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX, giorno per giorno illustrata.* Milano, 1900 e seg. Con molte vignette. L'arte incisoria va molto consultata da chi studia i costumi dell'epoca napoleonica. Il Comandini, valendosi specialmente del Museo del Risorgimento a Milano e delle Collezioni Bertarelli, Ratti e Clerici nonchè di una sua propria Raccolta, offre del materiale allo storico del periodo che si fa oggetto di cure ora. Marx, *Expositi o centennale de l'Art Francais*, 1800-1900, vol. 2.° dell'opera dei Molinier e Marcon, *Exposition retrospective de l' Art francais des origines à* 1800, Parigi, 1901. *Revue Napoléonienne* diretta dal Lumbroso Roma 1901 e seg. In fatto di notizie artistiche la *Revue Napoleonienne* è molto scarsa. Heider, *Louis XVI und Empire; eine Sammlung von fassaden, details, plafonds, interieurs, gitern, möbeln, vasen*, ecc. Vienna, 1903 (c'è un' edizione del 1906). Melani *Dàl Roccocò all' Impero in Arte ital. dec.* n.°, 12 del 1905 e 21 del 1906; con molte illustrazioni. *Le Cabinet de Modes ou les Modes nouvelles*, ecc. Contiene alcuni mobili: cinque volumi dal 1786 al 1790 inclusive. La Francia offre agli amatori dello stile Impero il lavoro incisorio di P. L. Debucourt, prodigioso talento assimilativo che fa gustare l'epoca sua Egli incise delle sue proprie fantasie e riprodusse le idee altrui. Carlo Vernet, Van Gorp, G. B Isabey *Monographie du Palais de Compiègne* 1.ª *serie Extérieurs et Intérieurs-Styles Louis XVI*, 1.er *Empire*, Parigi, senza data ma recente. *Le Style Empire:* 1804-1814. 80 tav. con 360 riproduzioni, Parigi, senza data. Binstead *The Furniture Styles* illust. Nuova Jork 1910. Jones *The Lichting of « Period » Interiors* 1910 p. 133 e seg. Molte illustrazioni d'assieme. Togliendoli soprattutto dalla Raccolta del Percier e Fontaine, l'Havard dà un certo numero di oggetti neo-classici nel *Dictionnaire de l' Ameublement*, cit. Sussidia la presente bibliografia quella al cap.: *Arte Romana nell' Industria* per quanto concerne le forme del neo-classico; e verrà consultata vantaggiosamente la letteratura sopra l'arte ellenica, ellenistica e romana. Oggi (1909-10) la moda volge al primo Impero, e la letteratura napoleonica fiorisce.

Apparirà quindi Napoleone come un eroe della Classicità greco-latina, effigiato nelle medaglie coll'elmo romano, rievocando gli antichi cammei. Tale il modo più gradito di tramandar se stesso ai posteri e a farsi riconoscere. Nè per nulla il Canova effigiava Napoleone nudo quasi fosse un antico dio, nel cortile di Brera a Milano, per desiderio del vicerè Eugenio Beauharnais, poco dopo che questo fu nominato principe di Venezia: 30 marzo 1806. Questa statua fusa nel bronzo a Roma nel 1810, e quelle medaglie, dice lo spirito animatore dell'arte neo-classica che Antonio Canova (1757 † 1822), verso cui il Bonaparte nutrì qualche tenerezza (si assicura che Napoleone abbia posato davanti il Maestro di Possagno) da noi mirabilmente impersona. Così, avendo gli occhi sul Canova, si rià davanti il quadro intiero della nostra arte. Il Canova colle sue statue che imitano l'antico, difficilmente conseguì l'altezza dei grandi Maestri i quali egli scelse a propria guida. Se si confrontano le sue statue al Vaticano colle opere antiche, il confronto è schiacciante a' danni dello scultore moderno (1). Quel vedere la natura coll'occhio della Classicità equivale a mettere a catena il genio; dà ciò la freddezza dell'arte canoviana e l'aspetto sterile di tutta l'arte neo-classica.

L'arte dell'Impero insomma avvicina la sterilità non dissociata dall'eleganza in motivi agili i quali si sforzano a dar lo stesso godimento che si riceve dalle antichità greche e romane e dagli oggetti d'arte specialmente da quelli che Pompei, in via di esplorazione, restituiva alla luce. Dicevo che l'arte dell'Impero avvicina la sterilità; e le mie parole non stanno fuor dalla ragione comparata ai fatti. Se prendete un oggetto della nostra arte, vi accorgerete che il compositore è un eclettico il quale si limita a tòrre sue linee dalla antichità classica e non si volge, come un eclettico moderno, a tutti gli stili : spaziando meno nel tempo, l'eclettico neo-classico ruba esclusivamente, assiemi e particolari, in quel campo immenso di attività estetica che prende nome da Atene e da Roma.

Perciò chi conosce le antichità greco-romane guardando un gruppo di oggetti appartenenti all'Impero riconosce che un pezzo fu rubato da un monumento, un altro pezzo da un altro monumento, e il tutto fu riunito non sempre in guisa da nascondere la vergogna di chi rubò. Chè gli eclettici neo-classici non si studiavano di sviare la propria responsabilità: il tempo in cui essi operavano non puniva i devastatori dell'altrui pensiero. Come oggi così allora si rubava impunemente e non esisteva nessuna Alta Corte di Giustizia a punire chi si valeva della ricchezza non sua. Gli eclettici dell'Impero si compiacevano, anzi, nell'essere i primi ad adoperare un motivo che Pompei avesse restituito alla pubblica curiosità; così il novo atteggiamento nelle linee totali d'un oggetto, qui enuncia un problema estetico ed una causa di dignità. Il neo-classico legittimò il furto d'arte; ed è fatale che l' antichità classica, più spesso di qualsivoglia altro stile, debba dichiararsi complice del suprèmo delitto contro l'originalità nella bellezza. E cosa importava agli stilisti dell'Impero di chiedere al proprio spirito le forme di un oggetto? Essi interrogavano Atene e Roma, e con maggior umiltà s'inchinavano al genio di Atene che a quello di Roma; e le vittorie di Napaleone in Egitto ne infervorarono il pensiero che ricorse ad esse bisognoso d'alimento. La sterilità e l'impersonalità della nostra arte viene attestata da ogni produzione decorativa; e, forse appare meno nuda negli oggetti d'arte industriale che nell'architettura. S'io riproducessi, in tanta abbondanza di lavori, la pila da acqua santa destinata ad una grande chiesa, Autore Gaetano Durelli milanese, premiata nel 1814 dall'Accademia di Brera, farei sbadigliare il lettore. Impossibile più vuota composizione e più comune nelle teste leonine con festoni floreati, nelle greche, nelle imagini femminili che si ergono sulla punta dè piedi intorno la base, come ballerine simmetriche ed impietrite. Nè si accusi d' insufficienza esemplificativa il saggio che indico; questa pila esprime la nostra arte, e l'Accademia di Brera premiò il Durelli il quale aveva saputo interrogare perfettamente il gusto del tempo suo. Ed io vorrei mostrare, nuovo sussidio a quanto ho detto, la Piazza S. Marco di Firenze ridotta ad Anfiteatro dal Collegio di quell'Accademia di Belle Arti, tornando il granduca Ferdinando III (1814) con una gran macchina nel mezzo, due obelischi ai lati, le scalee festonate e gli immancabili leoni. Roba da Accademie.

La colpa di tutto questo cade sulla testa dei parrucconi d'allora, o piuttosto investe il tempo che

(1) Ivi il tanto lodato Perséo così teatrale quasi ripugna, e i Pugillatori precipitano nella mediocrità vicini all'Apoxyomenos. Più felice, la Venere del Canova nella Sala di Flora a Pitti, venne eseguita per la tribuna degli Uffizi a sostituire la celebre Venere de' Medici. Senza entrare nella critica sull'operosità canoviana, si riconosce che essa contiene molte pagine belle specialmente fra i ritratti e la coll'eleganza s'intrecciarono nell'arte del Maestro di Possagno. Giudico la tendenza piucchè delicatezza i fatti singoli.

tarpava le ali nel nome di Atene e di Roma? L'Accademia di Milano come quella di Firenze come ogni altra Accademia non avrebbe mai azzardato un accento di novità, non avrebbe mai arrischiato il proprio decoro a favorire un indirizzo d'arte indipendente: i professori volevano salvare gli incarichi ufficiali le decorazioni e gli stipendi. Sempre così; e il pubblico cieco applaude, banchetta e ascolta le chiacchiere dei giornali, miseria inqualificabile del nostro tempo.

E non si vide mai nè mai si vedrà un corpo accademico accendersi a un'arditezza. Il caso di qualche professore isolato non prova nulla, poichè le Aule accademiche si crearono ad agghiacciar gli spiriti; ond'io ringrazio la sorte che non mi introdusse in questi luoghi reazionari in senso inverso, e consiglio i giovani d'ingegno a starvi lungi. Ivi anche chi si pavoneggia a innovatore deve ricadere nella tirannia delle formule. Formula è l'arte accademica, formula è l' arte neo-classica, benchè essa abbia i suoi ritmi che ne dichiarano il tempo e ne distinguono il gusto.

Il movimento dell' arte nell' industria sopra il ritorno all'antico fu più lento di quanto non sia stato il movimento dell'architettura. In Francia dove all'epoca che si studia l' azione dell' arte fu intensa, mercè l'apostolato di M. de Marigny che conosceva l'Italia congiunto all'ardore di C. N. Cochin autore dell' *Antiquités d' Herculanum* e all' influenza di M.^me^ de Pompadour, l'architettura precedette la nostra arte. Morta M.^me^ de Pompadour (✝ 1764) l'arte nell'industria era però vicina al trionfo dell' antico, tanto vero l'ultimo ritratto della Marchesa si accompagna ad un mobile con ghirlande romane e teste di ariete care al formulario Luigi XVI e voce d'arte neo-classica

> .-..... *Ah conservate*
> *Illibato il gran nome; e voi sarete*
> *Gli arbitri della terra, e il mondo intero*
> *Roman diventerà.*

canta il poeta.

Mai l' arte fu tanto intimamente vincolata alla storia d'un uomo come l'arte neo-classica che prospetta, fin troppo fedelmente, le passioni e le gesta del Cesare moderno. Ond'essa, morto Napoleone (✝ 1821), tosto cominciò a declinare non tanto perchè era fiorita abbastanza, quanto perchè aveva perduto il suo faro d'irradiazione. Press'a poco l' arte neo-classica « le style Empire » durò fino alla Restaurazione comprendendo questo periodo (1814-30) in cui la nostra storia vede continuata, in sostanza, l'arte neo-classica, l'arcaismo bilingue greco-latino ed egizio che generalizzò la bellezza dalla Francia all'Italia ai Paesi di lingua tedesca e all'Inghilterra.

In Italia, subito dopo il 30, l'arte si avvicinava al Cinquecento trasformando il neo-classico in un'arte ancor più mansueta e raffreddandola a concetti più unilaterali. Ho nella mente un ricco Mausoleo eretto dal duca Francesco V a sua madre, Maria Beatrice Vittoria duchessa di Modena, in S. Vincenzo a Modena: esso documenta quello che dico e la documentazione è inesauribile. Pure a Modena il monumento votivo in S. Francesco scoperto il 7 dicembre 1840, architettato e scolpito da L. Mainoni, non potrebbe attestare meglio la trasformazione del gusto che prepara l'eclettismo, il vile stile che non appartiene a nessuno.

Tutto l'ornamento greco-latino rifiorisce nell'arte neo-classica; e il puro ellenismo gode, osservai, maggior simpatia che l'innesto greco-latino nel cumulo di palmette greche, fusarole tolte dai monumenti lapidei o dal ricco vasellame ceramico della Grecia, della Magna Grecia e della Sicilia. Perciò i nostri decoratori corrono il campo della nostra arte classica raccogliendo tutto quello che essa contiene: dalle palmette, alle corone, alle anfore, alle pátere, alle antefisse, alle squame, ai giràli, ai corridietro curvi e rettilinei, cioè alle greche che si rincorrono, ai mascheroni che ghignano, ai festoni che si incurvano, ai vasi che si infiorano, alle rosette che sorridono. Aggiungasi l' applicazione dei temi militareschi anche dove essi non convengono: fasci laureati, scudi cesellati, corrazze ornate, elmi figurati. E poi, le faci accese, le cornucopie ricolme, le bighe e le quadrighe in corsa come nel fregio delle Panatenee, colle aquile fischianti, le spade volanti, le clave minaccianti che tengono desto il pensiero al Bonaparte.

Le medaglie, coi busti imperiali, gli emblemi antichi, la lira ellenica, la lucerna latina, gli stemmi con scritte enfatiche, si raccolsero amorosamente; e i nostri decoratori, posero tuttociò sulla facciata d'una casa, sull'inquadratura d'una cornice, sull'ornamento d'un oggetto artistico, un mobile, un bronzo, un argento, uno smalto, un vetro, un avorio, un tessuto, un ricamo.

Nei mobili si va delineando, pertanto, la tendenza ad attributi ornamentali relativi alla professione ed ai titoli delle persone per le quali i mobili si fab-

bricano: il guerriero ha le sue armi sul letto, sulle sedie, sul canapè, sul tavolino; il cacciatore ha i suoi emblemi di caccia sugli oggetti mobiliari; lo studioso i suoi libri. La tendenza è lodevole perchè giova ad impersonare gli oggetti e crea la varietà ornamentale.

Continuo: una pianta, la palma che ha il suo simbolismo e qui la sua opportunità, richiama sovente

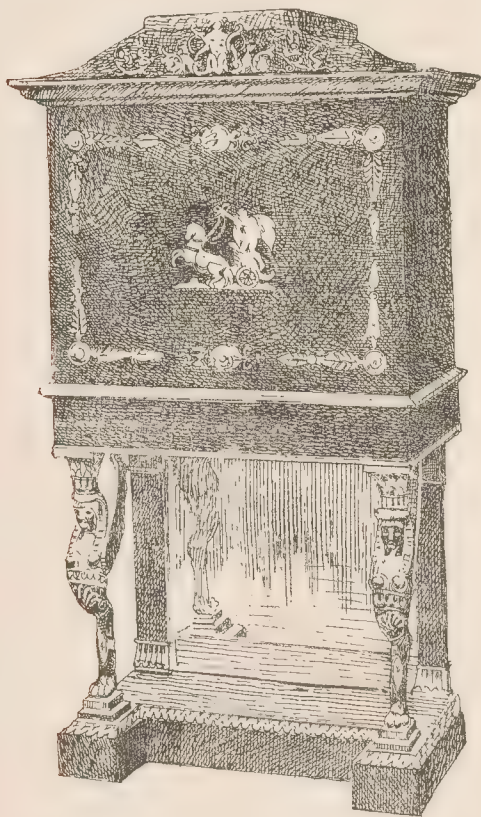



Fig. 260. — *Parigi:* Armadio nel « Mobilier National ».

il decoratore; e la palma stilizzata a ventaglio verticale e simmetrizzata o curva nella sua costola, ricca di tenui e lunghe foglie, si introduce frequentemente nella architettura, nei legni, nei bronzi, negli argenti, nei tessuti Impero, quasi come i fiori negli oggetti roccoccò.

Sono i motivi dei Greci e dei Romani che si ripetono nelle loro baccelliere o i motivi a ventaglio alternati a bocci in un'andatura regolare e simmetrica come sui vasi greci o sulle cornici elleniche. Quest'ornato sufficientemente rigido sembra sforzarsi ad essere tale quasi a protestare, ogni istante, contro i motivi curvilinei che irruppero nello stile precedente all' Impero e lo signoreggiarono. Una piccola formula, spunto decorativo persistente, si direbbe il *leit-motiv* della nostra arte, una rosetta, due bocci dalle parti e la baccelliera a ventaglio da un lato e dall'altro. Questo motivo rigido, sur una parete o sur un mobile, spicca sul fondo bianco essendo dorato; e in genere il senso della simmetria in rose, bocci, temi ornamentali i quali si compongono in artistica guisa a produrre, uniti grandi rote nel legno, nei bronzi, negli argenti, nei tessuti, nei ricami, appartiene allo stile dell'Impero. Esso, leggiadro e timido, in questi motivi floreali, diventa austero accogliendo i leoni alati, le cariatidi barbute a zampa di leone, degne compagne all'armamentario militaresco stato indicato. E il nostro stile nutre simpatia agli animali e quasi ne abusa: teste di leone, di montone, di cervo; sfingi, cavalli marini, ippogrifi; teste di Osiride e Medusa, di Giove e Minerva si delineano sulle colonne trasformate in candelabri, sui pilastri trasformati in erme. E busti di imperatori romani, e maschere di Satiri ghignanti, e immagini di bucrani spaventosi, e figure di amorini sorridenti, e statuette di Vittorie, Diane, Baccanti, Danzatrici, e sottili imagini di cigni col leone alternantisi, bracciali ad una poltrona, abbellimenti alle gambe di tavolini, ornamento a casse e pendole; ecco il nutrimento della nostra arte non contando le aquile numerosissime. E l' Egitto che recò allo stile neo-classico una quantità di sfingi alate e di teste di Osiride, non indietreggiò all'idea più solenne delle figure nude egizianeggianti sulle architetture e sugli oggetti e queste figure, aride nel loro simmetrismo e nella loro immobilità, abbelliscono tavolini, consolle, armadi, sedie.

L'egizianismo addusse a trascrizioni bizzarre: candelabri formati da una statua egizia su un piedestallo ornato da geroglifici e i bracci per le candele sforzantisi a divenire egiziani. E sono comuni le piramidi che contengono il castello d'un orologio e all'esterno biancheggiano nel quadrante delle ore (1).

Si escludono ora gli oggetti ove si dànno convegno

(1) L'egizianismo napoleonico si cacciò perfino in una grande macchina di fuochi artificiali incendiata a Milano il 15 agosto 1807, ricorrendo il natalizio di Napoleone: la macchina vive nella storia incisa da Ambrogio Barioli.

le Sabine e i Soldati romani: intrecciati agli imperatori e ai fausti eventi della potenza latina. Neanche si ripete che il Bonaparte e le gesta napoleoniche empiono l'arte neo-classica, onde il vincitore di Iena appare glorioso in ogni genere d'oggetti, dai cammei decorativi alle pitture sui ventagli, dalle ceramiche alle miniature destinate a gioielli e a scatole, alle medaglie pei benemeriti dell'Industria in cui l'Eroe si offre nell'aspetto d'imperatore romano. Così la mitologia è il libro più consultato dall'arte figurativa dell'Impero; e le grottesche continuarono come all'epoca di Luigi XVI a smerlare superfici di muri, legni e metalli, in quest'epoca che rievoca da noi gli Arcadi, la famosa Accademia degli Arcadi o Arcadia. Essa, fondata in Roma da Giovanni Crescimbeni alla fine del XVIII secolo, intesa a richiamar gli spiriti all'antica semplicità, dovè sommuovere un po' la nostra arte. La quale, infatti, arcadeggiò in motivi pastorali, in segni poetici, la lira ad esempio elemento non infrequente alla decorazione neo-classica, in vedute di ruine romane tremolanti nell'acqua di un laghetto ideale.

Caratteristico il sistema degli ornamenti spezzati: e minutamente cesellati; così un fregio, anzichè tutto coperto da ornamenti, puo venir decorato a motivi parziali alternati da superficie liscie. Esso può ricevere una pátera alle due estremità, nel mezzo ancora una pátera contornata da sagome più ricche, guernita ai lati da bocci, rosette, palme. Ciò che avviene a un fregio può capitare, naturalmente, a un pilastro o ad uno zoccolo; e il sistema caratteristico può dinotare fiacchezza d'immaginazione. Si direbbe che gli ornamenti simmetrici, ripetuti sui fregi, appartenessero a un repertorio precedentemente ordinato e venissero inchiodati sul legno o applicati sul metallo poco curando la loro opportunità. Perchè questi ornamenti esprimono la necessità d'un abbellimento, non annunciano una determinata funzione.

Lo stile della statuaria minuta all'epoca dell'Impero va dritto all'eleganza, ama il movimento, rispetta la forma, e la impressione generale che si riceve dalle statue che esso creò, candelabri, viticci, decorazione di pendole o oggetti da chiesa, da tavola, da studio, seduce più della poesia che suscita la statuaria lapidea. Fondendosi all'oggetto industriale sembra che lo stile della statuaria minuta si innalzi ora e si animi nel bronzo, nell'argento, nell' oro. Ho l'occhio pieno di oggetti popolati da figurette neo-classiche, ragione per me di suprema compiacenza; e forse la forbitezza di questa statuaria spiega il come sia tanto diffusa negli oggetti d'arte nell'industria; e siano Satiri, siano Amori, siano Vittorie, siano Diane, siano Baccanti, siano Danzatrici — questi soggetti sono i più frequenti — essa interessa per bellezze di profili, eleganza di movimenti e sapienza formale. L'iconografia napoleonica a cui luminosamente concorsero i Gros, i David, gli Appiani, i Gérard, gli Isabey, i Canova, gli Ingres, i Guérin, i Grenze, i Raffet, i Meissonnier, i Rude, occupò i nostri migliori Maestri; e poichè concorse molto a rivestire gli oggetti d'arte nell'industria, la iconografia napoleonica dovrà considerarsi sussidio ragguardevole al nostro soggetto ed elemento importante alla formazione dell'arte decorativa neo-classica.

Quanti artisti ignoti o ignorati! Primeggia il Canova: ed io che debbo studiare l' arte neo-classica principalmente in Italia, dovetti accennare il Canova alle prime pagine del presente capitolo, benchè il Maestro di Possagno abbia coltivato poco il nostro campo. Io mostrerò, pertanto, due bassorilievi argentei da lui modellati, li mostrerò trattando di oreficeria, due bassorilievi confrontabili a grandi cammei.

Presso il Canova veneto potrei ricordare Lorenzo Bartolini toscano (1777 † 1850) scultore di Savignano in quel di Prato, spirito bizzarro che cominciò i suoi studi dall'arte industriale lavorando gli alabastri, ed a Parigi s'inscrisse alla scuola di Luigi David (1748 † 1825), il pittor neo-classico superiore a tutti gli artisti del suo tempo nell'azione fecondatrice di idee e forme, ideatore di disegni agli ebanisti. Il Bartolini (1), che insegnò la scultura nell'Accademia di Belle Arti a Carrara, chiamatovi nel 1807 da Elisa Bonaparte, quivi esercitò l' ufficio suo fino al 1814, quando al cader dei Bonaparte egli, odiato come napoleonista, ebbe invaso lo Studio, spezzàti i modelli e dovè riparare a Firenze (2).

---

(1) Delaborde, *Lorenzo Bartolini* nella *Revue des deux Mondes*, 15 settembre 1855; Giudici, *Lorenzo Bartolini* nella *Gaz. des Beaux arts*, 1859; Marenghi, *Onoranze fatte a Firenze a L. Bartolini scultore nel Ventesimo terzo anniversario dalla sua morte*, Firenze 1873. Luchi, *Le opere di L. Bartolini a Firenze* nel periodico *Arte e Storia*, anno II, 1883, p. 111 e seg.; Biagio, Monumento a L. Bartolini nelle *Letture di Famiglia*, 1858; Carbone, *Il Monumento di Niccola Demidof scolpito da L. Bartolini*, poema, Firenze, 1857. Tale, con poc'altro, la bibliografia bartoliniana.

(2) Il Bartolini, oltrechè celebre scultore, fu musicista distinto e diresse l'orchestra del teatro di Carrara allorchè si rappresentò, in questa città, il *Don Giovanni* di Mozart. Ebbe pertanto il B. una deficientissima cultura letteraria e zoppicava nello scrivere offendendo ortografia e sintassi. Oggi purtroppo molti artisti non sono più forti del B. nell'ortografia.

Cotal Maestro che primeggia la statuaria, abbandonò l'arte industriale; ma il ricordo del Bartolini non manchi in queste carte, dove si vorrà indicare l'architetto Niccolò Gaspare Paoletti (XVIII sec. e primi del XIX sec.) restauratore della buona architettura in Toscana, Autore della facciata posteriore del Poggio Imperiale a Firenze e d'un superbo salone al primo piano in questa residenza principesca, oggi sede d'istituto d'educazione femminile. Nè quivi si oblia un coetaneo al Maestro toscano, Giocondo Albertolli di Bedano nel Canton Ticino (1742 † 1805), che trattò l'architettura e l'ornato, pubblicò una famosa Raccolta di Modelli e sostituì a Brera, nell'architettura, Giuseppe Piermarini di Foligno (1734 o 36? † 1808) Autore a Milano del Teatro alla Scala del Palazzo reale, luogo sommo di coltura artistica, neo-classica ideatore della fonte di Piazza Fontana e della Villa reale di Monza (1). L'Albertolli preparò i disegni agli artisti industriali e formò degli alunni che salirono a rinomanza esercitando l' arte coi precetti albertolliani. Tali, ad es., Gaetano Vaccani, artista rispettabile, ornatista pregevole meno conosciuto di Domenico Moglia cremonese (1772 † 1867), il quale, per aver pubblicato una Collezione di Modelli ornamentali architettonici inventati e disegnati da lui (Milano 1837), si fe' maggior largo tra la gente poichè i suoi modelli si adottarono nelle scuole fino a ieri (2). Inoltre il Moglia che visse lungamente a Milano, sua patria adottiva, disegnò agli intagliatori e agli argentieri come l'Albertolli, quindi a noi viepiù egli appartiene sì come ci appartiene un astro della pittura nazionale, Andrea Appiani di Bosisio (1754 † 1817), contributore, come affrescante, alla bellezza del Palazzo reale di Milano. Lo stesso dicasi del prospettico (1739 † 1828) Giuseppe Levàti di Concorezzo (Monza). Costui dalle audaci prospettive si « umiliò », scriverebbe un vecchio Autore, al disegno da intagli e intarsi.

E scuopro e presento altri Maestri che all'epoca napoleonica diedero all'arte la vivacità dell'ingegno, li presento anche se taluno stesse un po' fuor dal mio soggetto. La scarsità delle notizie giustifica la presenza in queste pagine di Giuliano Traballesi fiorentino (1727 † 1812), affrescante a Milano, nel Palazzo reale e nel Palazzo Serbelloni, primo fra gli affrescanti in Lombardia e acquafortista (1); di Giambattista Tempesta (1729 † 1814) affrescante acclamato; di Pasquale Misseretti (1742 † 1805) matematico, architetto, pittore; di Pietro Muttoni (1749 † 1813) abbondante scultore; di Stefano Tofanelli (1750 † 1810); di Carlo Maria Giudici pittore e scultore di Viggiù che tenne scuola a Milano alla quale si sarebbe iniziato l'Appiani: esso si unisce qui, casualmente, a Pietro Pequignot restauratore dell'antichità di Pesto. E artisti di fuori o artisti col nome forestiero non mancano in Italia nei tempi che si trascorrono: Raffaello Stern fu eccellente architetto († 1820) ed evoca l'arte neo-classica a Roma, l'architettura asciutta e placida di questo stile che nell'Eterna Città vide Giuseppe Valadier (fior. nel 1823) artista di gusto pittoresco, restauratore di monumenti antichi come il Pequignot (nel 1823 il V. restaurava l'Arco di Tito per ordine di Pio VII) ideatore dell'apparato funebre del Canova ai SS. Apostoli e di Pio VII nella Basilica Vaticana. Nè volendo sfiorare ancora il campo affine al mio posso scegliere, sia pure avaramente su quello che mi appartiene, nominando Carlo Fontana (fior. 1819) argentiere o per per lo meno disegnatore leggiadro di argenterie, Francesco Righetti romano (1749 † 1819) eccellente bronzista e fonditore amico del Canova; Leopoldo Lovelli (fior. nel 1820) che nel concorso di ornato a Brera venne premiato (1820) col disegno d'una mitra arcivescovile; Giuseppe Salvirch di Ravenburgh (1761 † 1820) valente incisore alla Zecca di Milano; Francesco Spiegel (fior. nel 1823) milanese che trattò con successo la decorazione come Luigi A. Valli (1741 † 1823) scultore e ornatista che professò lungamente nell' Accademia di Pietroburgo; Maestri non avaramente nominati sebbene non viventi nei propri lavori come due famosi ebanisti intagliatori e intarsiatori Giuseppe Maggiolini lombardo (1738 † 1814) e Giuseppe Maria Bonzanigo piemontese (1745 † 1820) di cui degnamente parlerò. A quest'epoca la incisione, essendo in auge, gli incisori contribuirono a sostenere nobilmente l'arte neo-classica e a diffonderne il gusto. A quest'epoca visse il grande calcografo Giuseppe

---

(1) Il Palazzo reale di Milano vedesi bene, graficamente, riprodotto in varie tavole della pubblicazione piermariniana: *Giuseppe Piermarini, architetto*, Milano 1908, che contiene una bibliografia piermariniana.

(2) Annoni, *Due discepoli di Giocondo Albertolli*, in *Arte ital. dec.* 1908, p. 1 e seg.: con molte illustr. Sull'Albertolli, v. *Arte ital. dec.* 1907, fasc. 9 e 10. Il Vaccari amò l'antichità classica così sinceramente e altamente che al suo figliolo mise nome Olimpiostene, nome greco duro al nostro idioma.

(1) Era il tempo in cui a Milano culminava quel Francesco Londonìo milanese (1723 † 83), pittore di soggetti pastorali ed animali, simile al Roos d.° Rosa da Tivoli, acquafortista oltrechè pittore di cavalletto, vivo e spontaneo, operoso e pronto le cui memorie potrebbero forse agevolmente raccogliersi.

Longhi di Monza (1746 † 1831), il quale nel 1806 incise in un medaglione destinato al Codice Napoleonico, l'imperatore dei Francesi e re d'Italia. Alla scuola del Longhi si educò quel Pietro Anderloni di S. Eufemia presso Brescia (1785 † 1849), il quale, in un'età come l'attuale in cui davanti Napoleone nessuna arte si mantenne « vergine di servo encomio », impresse la superba stampa, Napoleone al campo d'Eylan, ammirata nella Esposizione di stampe napoleoniche tenutasi a Roma alcuni anni sono (1). Così l'incisione servì con molta signorilità la nostra arte. In Francia la servì grazie soprattutto a Carlo Percier di Parigi (1764 † 1838), il quale con Pietro Fr. Leonardo Fontaine di Pontoise (1782 † 1853) compose una Raccolta di Disegni culminante in quest'epoca.

Il Percier e il Fontaine (v. il titolo della R. nella bibliografia in principio del Capitolo) associàti in un'opera di genialità, favoriti da particolari circostanze, dominano il campo dell' addobbo e il neo-classico si studia agevolmente attingendo a questi due Maestri più noti forse come autori dell'Arco di Trionfo « du Carrousel » a Parigi, che come vittoriosi sospingitori d'arte nell'industria.

Difficile, a non dire impossibile, il dividere l'opera dei due collaboratori nella Raccolta di arredamenti che più volte sarà evocata in queste pagine. Architetto e decoratore, il Percier avrebbe impresso meglio la sua nota personale nell'Arco « du Carrousel », e il Fontaine avrebbe ideato da solo la Cappella espiatoria « de la rue Anjou » a Parigi. Il Percier sarebbe stato pertanto uomo di studio più che di azione; il Fontaine avrebbe avuto miglior trasporto al meccanismo della vita. E poichè costoro molto disegnarono e molto eseguirono, se una divisione vuolsi fissare, parrebbe giusto supporre che il Percier sia stato il disegnatore e il Fontaine il direttore alle esecuzioni di mobili e decorazioni. E il Fontaine avrebbe intensificato la sua azione d' artista pratico dopo la caduta di Napoleone, alla qual'epoca il Percier si sarebbe vieppiù chiuso nella nicchia del suo Studio, dove affluivano discepoli da ogni parte della Francia e dell'Estero. Senonchè, in sostanza, la influenza di tutti e due i massimi Maestri dell'arte decorativa neo-classica vive inseparabile; quindi meno giova insistere su ciò non possedendo elementi

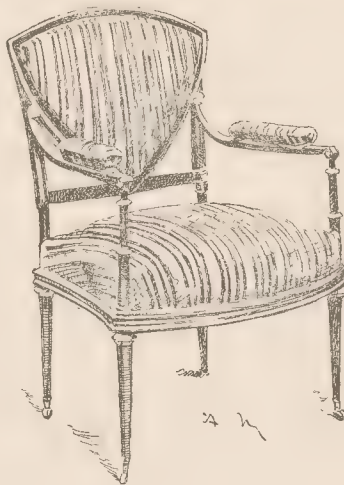



Fig. 261 — Scrittoio e poltroncina.

sufficienti ad una conclusione rispettabile, e vedendo che il Percier e il Fontaine, stretti da amicizia, gradirono esporre il loro ingegno nella comunanza di una attività inscindibile (1).

L' arte neo-classica si afforza nella Raccolta del Percier e Fontaine: nè esiste un assieme il quale possa contrapporsi a questo nella convincente rappresentazione di oggetti che prospettano genuinamente le linee e le cadenze del neo-classicismo. Il quale vede in Italia la Collezione Piancastrelli di

(1) Importante l'Esposizione di stampe napoleoniche in Roma (1903), tenutasi nel Palazzo Corsini con incisioni del Bartolozzi, del Pinelli, del Morghen, del Calamatta, del Toschi, dell'Anderloni. Importante si pei costumi personali di generali, ministri, finanzieri, impiegati, sì per la vaghezza di alcune carte ufficiali a cui il gusto del tempo diè spesso, coll'ornato e colle figure, gradevole espressione artistica. Notevoli le estate del milanese Mercoli.

(1) *La Construction Moderne*, Parigi 1902, p. 171, pubblicò i ritratti del Percier e Fontaine nonchè le firme autografe di costoro, tolte dal primo fascicolo della *Transaction of the Institute of British Architects of London*, 1835-36, Londra, 1836. Cfr. l' *Encyclopédie de l'Architecture et de la Construction* diretta da P. Planat alle voci Fontaine e Percier.

Roma ricca di mobili e inquadrature ideate da Felice Giani nato a S. Sebastiano nel Monferrato (1757 † 1823) morto a Roma, buon decoratore su cui si addensò il grigio dell'oblio. Un giudizio definitivo sopra questo decoratore non è possibile a chi conosce soltanto la Collezione Piancastrelli. Il Giani divise la sua attività fra Faenza e Parigi, ma sinora poco si conosce di lui. Il Modigliani che ne riunì alcune notizie (1), narrò che il Nostro salito in fama fu eletto a Roma censore dell'Accademia di S. Luca e, invitato, si recò nel 1793 a dipingere nel nuovo Palazzo del conte Laderchi a Faenza, ove fondò una pubblica Scuola di Disegno, da cui escirono de' buoni discepoli; poi andò a Parigi incaricato di molte cose alle Tuillieries. Fortuna volle che egli avendo scritto alcune note sopra un Albo, alcune note che lo concernono, da queste si sa che cominciò la pittura a Bologna nel 1778, andò a studiare a Roma nel 1780, di 23 anni stette a Roma alla scuola di Pompeo Battoni, fu pensionato, visse a Pavia ove stette sotto Carlo Bianchi pittore e Antonio Bibbiena architetto. Da quanto si raccoglie, il Giani appare operosissimo, pronto disegnatore come quasi tutti i decoratori, pronto disegnatore, dico, in ogni genere che va dalla copia di una statua classica all'invenzione d' una berlina Impero, alla glorificazione del Cesare d'allora in una medaglia.

L'arte neo-classica si sparse dappertutto colle sue forme inanimate nell'architettura di edifici che l'Italia conserva in vari luoghi, attraenti più nel contenente che nel contenuto. Chè l'arredamento « style Empire » ha consuetudini di sobrietà e grazia, di signorilità ed eleganza incontestabili; e il lusso che esso effonde nelle sale è simpaticamente contegnoso. Perciò l'arte dell'Impero riceve maggior plausi nella decorazione che nell'architettura.

Dicevo che l'arredamento Impero è simpaticamente contegnoso, non ad escludere i lussi dell'epoca che fu molto altezzosa, ma ad indicare la nota che signoreggia l' arte neo-classica antitesi alle volùte, alle curve ed ai pompeggiamenti scultorici degli stili immediatamente anteriori nel trionfo della linea retta e nell'uso prudente dell'intaglio.

Bisogna leggere il testamento di Napoleone a farsi un'idea dei lussi neo-classici e, più ancora, delle raffinatezze che in quest'età, persino un uomo austèro come Napoleone, si concedeva (1). A proposito di lusso durante il Consolato e nei primi anni dell' Impero, Carolina Murat abitava l'Eliseo circondata da una pompa ignota alle principesse dell'antico regime: la sua camera aveva le pareti di raso rosa, colle cortine del letto e delle finestre nella stessa stoffa, guarnite con finissimi merletti molto alti, spumeggianti in una ridda di intrecci irresistibile. Ma Carolina posava superbamente a trionfatrice, a regina delle feste dei balli e delle caccie (2).

L'Eliseo ricevette un addobbo neo-classico; e la Francia, ricca di arte dell' Impero, nel Castello di Compiègne offre molto materiale allo studio. Ivi delicato il Salone d'Onore, pezzo caratteristico arredato signorilmente, con poltrone, divani, una quantità di sgabelli a x, comuni all'epoca che si indaga; e festoso il quartiere della imperatrice, in buon essere coi suoi mobili, i suoi bracciàli, le sue lumiere, gli orologi e i vasi sui cassettoni, sui tavolini, sui camminetti cogli specchi. Sommamente giovevole la visita al Castello di Fontainebleau, al « Mobilier National » e a Versailles. Io esplorai questi luoghi classici alla nostra arte, e lo dimostra il mio repertorio grafico che contiene oggetti appartenenti ai Castelli e ai luoghi nominati. Da noi timidamente potrebbe far la sua apparizione il famoso Castello di Racconigi (Piemonte) che cangiò veste all'epoca di Carlo Alberto dal 1830 al 40 e del pittore Pelagio Palagi (1775†1860) quando lo stile, non più tenero al purismo napoleonico, si compiaceva ad un opportunismo volante dall'Etrusco al Medioevo al Classico, stile arido e silenzioso evocante, nel Castello di Racconigi, una legione di Maestri: il Saletti affrescante di buona fama, il Bellosio, il Vacca, il Bogliani e Giovanni Capello ebanista di grido ai suoi tempi, oggi obliato, che lasciò a Racconigi la prova significantissima della sua arte che esulta nel Bonzanigo. E da noi meglio che il Castello di Racconigi il quartiere reale nel Palazzo Pitti a Firenze offre buona messe di mobili, bronzi, oggetti d'arte neo-classica; e in più forte misura ne raccoglie il Palazzo reale di Milano ar-

(1) *Arte*, 1900, p. 17 e seg. in cfr. con Morini, *Elogio di Felice Giani*, Faenza, 1823.

(1) Il testamento fu pubblicato integralmente dal Dayot in op. cit., p. 419 e seg.

(2) Madame di Rémusat, *Memoires*, II, 132. » En avril 1812, la reine « Caroline a deux costumes de chasse, et ce sont les merveilles du « monde Brodė en argent plein au crochet bordé de galon et lisère « de point turc c'est l'un: il vaut quarante louis. L'autre plus riche « est de cachemire rouge brodé d'or fin, et tombe sur une amazone « de percale lamėe d'or; la reine le paye quinze cent francs... Si « Murat par ses costumes extravagants avait mérité le sobriquet de « *roi Franconi*, Caroline qui imitait ce travers de son mari, se donnait l'air d'une reine de cirque ». Bouchet, *La toilette à la Cour de Napoleon*, p. 83.

redato nel gusto che c'interessa, come or ora si osservò, architettura di Giuseppe Piermarini, decorazione solenne di Maestri del pennello dal Traballesi all'Appiani, al Palagi, al Monticelli, al Bellosio, al-all'Hayez, ricco in scolture coi nomi dell'Albertolli, del Franchi, del Callani e in oggetti artistici che a quando a quando saranno enumerati in queste carte (1). Ed offre buona messe di mobili neo-classici Mantova, la città di Vergilio, auspice il Beauharnais, che trasformò in neo-classico un quartiere nel famoso Palazzo Ducale. Il Beauharnais rinnovò anche la villa dei Pelucchi d.ª la Pelucca a Monza, famosa in tempere luinesche conservate a Brera, già ornamento in parte del Palazzo reale di Milano. E Parma potrebbe ora suscitare vive curiosità col suo Palazzo Ducale, celebre segnatamente in un gabinetto con mobili d'argento disegnàti dal pittore Pietro P. Prud'hon (1758 † 1823) per Maria Luisa arciduchessa di Austria (2). Chè questo Palazzo, attualmente sede della Prefettura, quasi nulla conserva della sua antica veste neo-classica. Colle annessioni il Palazzo Ducale venne ceduto incondizionatamente alla Casa Reale d'Italia che lo spogliò di quanto era trasportabile, compresi gli oggetti murali senza che veruna opposizione salisse fino alla reggia. Così si destinarono ad altri Palazzi reali le suppellettili cospicue che erano un vanto del Palazzo Ducale di Parma che si associa ora alla celebre residenza, la Villa di Colorno presso Parma, obliata oggi, in cima al pensiero nel suo tempo felice. Taluni oggetti furono persino venduti e, se quest'ultimi andarono inesorabilmente dispersi, altrettanto avvenne, a Parma, di quelli trasportati altrove nei Palazzi reali di varie città italiane (3).

Fuori dalla Lombardia e dall' Emilia il Veneto vanta i suoi ricordi napoleonici in fatto d'arredamento; però Venezia è provveduta di opere che ora ci possono interessare meno di quanto potrebbe presumersi. Le ragioni possono forse trovarsi nelle vicende storiche di questa città. Una Villa nel Veneto occupa tuttavia un posto molto vistoso: la Villa già Pisani a Stra.

Venduta nel 1807 dagli antichi proprietari, i Pisani, al Conquistatore questa Villa, caduta la Repubblica di Venezia, raccolse numerose sale e numerosi oggetti neo-classici e la villa di Stra ora c' interessa. Chè dal Bonaparte essa ricevette l' abito neo-classico; onde alla varietà stilistica delle stanze che formò l' arredamento di cotal famosa Villa, Napoleone sostituì le forme corrispondenti alla sua epoca; perciò architetture, mobili, bronzi, argenterie, porcellane ivi si specchiano ad Atene e a Roma e dicono lo stile che ora si studia. Così quegli che desideroso di arte neo-classica si dirige alla Villa già Pisani, non solo trova mobili ed oggetti che esprimono questo gusto, ma vede delle sale tappezzate alla maniera del tempo, con tessuti serici e con mobili che s'infrenano a mostrare la rigidezza elegante dello « style Empire », vede e Muse e Grazie e ghirlande auree e cornucopie abbondanti sulle vòlte; vede e ammira degli ambienti chinesi, e dovunque lumiere saettanti luci dagli occhi vitrei quasi stille di fuoco tripudianti nello spazio. Senonchè quello che ora si osserva costituisce soltanto una parte di quello che conteneva la Villa di Stra, le cui costruzioni, i cui giardini, il cui parco, i cui oggetti d' arredamento, quelli non emigrati in varie residenze regali a Venezia e a Monza, giacciono in uno stato d'impressionante abbandono, benchè la Villa appartenga ai monumenti nazionali (1).

---

(1) A Milano visiti anche l'Ambrosiana il cercatore d'arte neo-classica.

(2) Veda il paragrafo *Oreficeria* e *Gioielleria*.

(3) Su questo proposito Glauco Lombardi studioso di Colorno, mi comunica cortesemente quanto segue. « Avendo nello scorso anno, « con un permesso speciale, intrapreso delle ricerche sul mobiliare « artistico della villa di Colorno, trovai, ad esempio, nei palazzi del « Quirinale e di Capodimonte, i Gobelins famosi rappresentanti la storia « di Don Chisciotte, a Caserta numerosi quadri, a Firenze molti mo- « bili : di questi ultimi però non fu possibile determinare la prove- « nienza se non coll'indicazione generale di Parma «. E Giulio Lecomte nel suo lavoro « *Parme sous Marie Louise* ». Parigi 1845 nel vol. 2.°, pag. 72 e seg. descrive il quartiere privato della Duchessa, e gli oggetti d'arte, per lo più «reliquie imperiali», che l'adornavano. Dal 1833 in poi la facciata, il cortile, lo scalone, le sale da pranzo e da ballo del Palazzo Ducale di Parma, vennero modificati su disegno del primo architetto di corte, il Bettoli: i quartieri furono rimodernati ed abbelliti nelle decorazioni e nei mobili dall' architetto, Gazola. Per assoluto volere della ex imperatrice de' Francesi i ricchi mobili del Palazzo vennero eseguiti dai soli artisti che avevano dimora nello Stato, e le tappezzerie furono un prodotto dell'industria serica locale, allora fiorente. Sino ad ora non venne pubblicata alcuna monografia speciale sul Palazzo Ducale di Parma. Il magistrato Francesco Martini compose un'ode. « Alla memoria di Maria Luisa d'Austria, duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla nel XXV anniversario della sua morte » (Parma. tip. Adorni, 1872, in 4.°, pp. 78.), corredandola di note storiche precise e minuziose. Egli parla sulle dolorose spogliazioni della Casa reale e sullo stato in cui furono ridotti i Palazzi Ducali.

(1) La villa di Stra sul finire del 1882 venne dichiarata monumento nazionale, e alla sua conservazione lo Stato provvede con un assegno di 16.000 l. che deve bastare anche agli eventuali restauri. La somma inadeguata si ridusse a 9.000 l. negli ultimi anni; così il personale dovette essere diminuito e le cure alla Villa, prima inferiori ai bisogni, furono poi sproporzionatissime alla sua retta manutenzione. Anzi si abbatterono alcune serre svisando l' imponenza dell'assieme, e altre, se continua così, aspettano la medesima sorte. Si parla (1910) di affittarne i giardini e il parco per quanto la nuova legge sulle Antichità e Belle Arti si opponga a ciò; ma, chissà, creata la legge trovato l'inganno. Si parla di ottocento piante d'alto fusto, avanzi dell'antico splendore, che dovranno vedere una prossima fine. E si pensa al pericolo che al luogo dei grandi viali d'ippocastani e di platani debba crescere l'insalata di lattuga e i cavoli neri (Cfr. *Arte ital. dec.*, 1902, p. 69 e seg.)

Ed ecco nel mezzogiorno, il Palazzo reale di Caserta (1). Quest'immensa costruzione di Luigi Vanvitelli a cui cooperarono Francesco Collecini, Andrea Vici e il figlio del principale architetto Carlo Vanvitelli; quest' immensa costruzione iniziata nel 1752 da Carlo III di Borbone col parco magnifico, evoca molte sale che arricchirono il patrimonio neo-classico fresche, rutilanti, avvincenti.

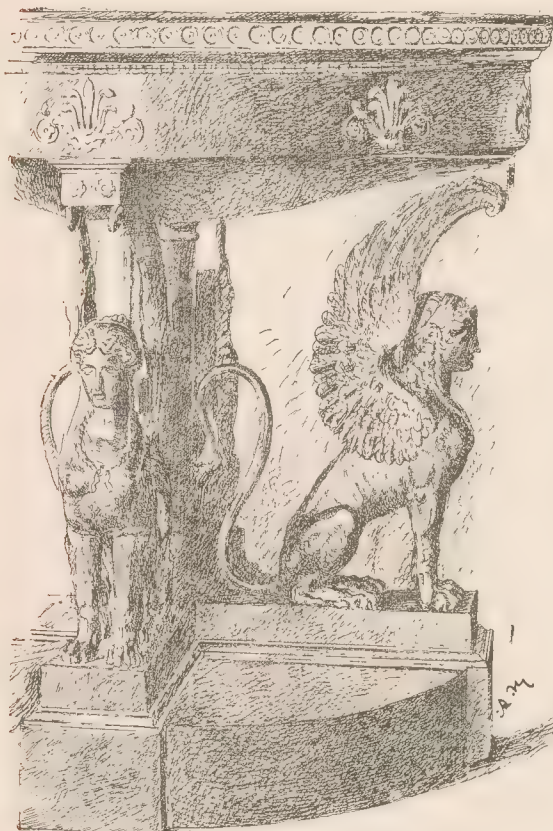



Fig. 262. — *Versailles*: Tavola nel Castello.

Restiamo nel mezzogiorno. Anzi, senza allontanarci, ascoltiamo la voce di un testimone alle magnificenze del Palazzo reale di Portici: la bella Carolina Murat innalzata al reame di Napoli nel 1808, temendo che la sua nuova reggia non fosse arredata secondo il suo gusto, avanti di lasciar l'Eliseo destinò parecchi mobili ed oggetti al Palazzo di Portici sua nuova residenza.

Lady Margan che visitò il Palazzo nel 1820 scrive (1):

« L'elegante vestibolo, la bella e doppia scala, il « bel teatro, erano state ordinate da Madama Murat: « così il Cicerone che ci guidava chiamava la Re- « gina. Un'altra galleria è ornata di superbi candelabri « bronzi e belle ottomane, assegnate a Madama Murat. « Trovammo che le numerose file di stanze, i bagni, « i gabinetti, la biblioteca, le *orangéries,* le stufe, « erano state tutte dipinte, decorate e mobigliate, « o disegnate ed ordinate da Madama Murat. In « alcune stanze le pareti si abbelliscono di pitture « copiate a Pompei, e gli oggetti imitano quelli « scoperti nell' antica città conservati nel Museo « di Napoli; in altre le mura sono coperte da stoffe « seriche di fabbrica napoletana, perchè Madama « Murat aveva rinnovata tutta la mobilia del Pa- « lazzo, onde al ritorno dei Borboni, questi quasi « non riconoscevano più la loro antica dimora. Il « re Ferdinando IV mandò a Portici suo figlio a « vedere le novità di cui tanto aveva sentito par- « lare, ed il principe tornò entusiasmato ed espresse « ingenuamente la sua ammirazione esclamando, « alla presenza di molti cortigiani: *Ah! babbo mio,* « *se fossimo stati assenti altri dieci anni!* I « quartieri della Regina sono un modello di ele- « ganza e di gusto femminile. La camera, il gabinetto « di toelette, il *boudoir* e la biblioteca sono bellis- « simi. È tutto fu lasciato come era all' epoca di « Murat; le scatole sono ancora sulla toelette, una « miniatura del Re di Roma legata con un « nastro orna il camino, sul quale vedesi « un busto dello stesso principe scolpito dal « Canova; il *boudoir* si orna di alcuni quadri del « Forbin, artista che la famiglia Bonaparte pro- « teggeva. Questi quadri erano stati ordinati al gio- « vine pittore per incoraggiarlo: uno dei migliori « rappresenta Fernandez Gonsalvo de Cordova che « visita l'Alhambra al chiaro di luna.

« E vedesi la sua colazione accomodata sur un « vassoio inglese in mezzo alla stanza; e de' bei ri- « cami lavorati dalle sue dame prima della sua ca- « duta sono gettati sui sofà.

« Nulla si cambiò, assicurava il Cicerone, eccetto « questo; e mostrava, sopra il magnifico letto, due grandi

(1) Patturelli, *Caserta e S. Leucio Napoli* 1826. Meglio Vanvitelli, *Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo di Caserta*, ecc., Napoli 1756. Il P. stampa un'estesa bibliografia.

(1) Turquan, *Les soeurs de Napoléon*, p. 443.

« crocifissi neri e la piletta dell'acqua santa. Questa « non è una moda francese. Re Ferdinando e sua « moglie, la duchessa Floridia, nel 1815 passarono « una notte a Portici, allora furono messe qui le « immagini sacre.

« Il gabinetto di toelette contiene ancora tutti i « vasetti, le scatole di cristallo ed « argento; anche alcune spazzole « di argento rimasero dove le ave- « va poste la cameriera dell'ultima « e bella proprietà.

« Si dice che Madama Murat « abbia spinto sino all'affettazione « il suo proposito di non toccar ciò « che apparteneva al suo stato rea- « le, e non portasse via se non « quello che potea essere conside- « rato suo, personalmente suo.

« Il quartiere di Murat era vicino « a quelli di sua moglie: le tappez- « zerie sono tutte di raso od altre « stoffe di seta, e i tappeti sono « tutti inglesi e « turchi. La « stanza di toe- « lette è pure « magnifica, si « aggiunge, anzi « si direbbe di « donna frivola « e vana. Vicino « alla superba « stanza da letto « del re, vede- « si un piccolo « gabinetto sem- « plicissimo, con « un letto da « campo di *ba-* « *zin* bianco do- « ve dormiva il « segretario. In questo letto dorme Re Ferdinando « quando sta a Portici. Si dice che egli non si stanca « di ammirare le magnificenze di questo Palazzo che « ora possiede, ma preferisce il piccolo gabinetto « del segretario, somigliante alla stanza da letto del « suo Palazzo di Napoli; nè vi ha aggiunto altro che « un crocifisso.

« In un granaio del Palazzo i ritratti delle fa- « miglie Murat e Bonaparte sono buttati alla rin- « fusa coi mobili vecchi: ma vi è un Cicerone che « li mostra ai forestieri con bella maniera ».

Fig. 263. — *Compiègne e Fontainebleau:* Sedie nei Castelli rispettivi.

Napoli, come Roma (1), come altre città d'Italia, dovette vantare una quantità di Palazzi che se fossero rimasti illesi sarebbero utilmente citati ora. All'epoca francese tutti i Palazzi napoletani si empirono di mobili e oggetti neo-classici.

Passata la moda, mobili e oggetti furono relegati in soffitte da cui, in tempi recenti si tolsero; ma la differenza fra quello che essi erano e quello che sono dev'essere enorme. Sto sull'incerto essendo difficile precisare, perchè varie grandi famiglie napoletane sono estinte o sono in rovina.

Presa nel complesso l'epoca neo-classica, sotto il punto di vista dell'addobbo fu governata da una grande varietà nell'ornamento dei suoi quartieri; gli uni erano sobri di decorazioni e guerniti di mobili inutili, gli altri erano ricolmi di superfluità e di « bimbeloteries ». Poteva capitare tuttavia che qualche eccellentissimo o devoto servitore del « buon tempo antiquo », esumasse le perdute tradizioni con motivi Luigi XV in mobili, bronzi, argenti, tessuti.

Io sto pertanto col Bouchot quando osserva: « N'est-ce « point misère un peu que ce monde empruntant « aux Romains leurs maisons, aux Anglais leurs

(1) Lo stile dell'Impero negli oggetti d'arte era ben rappresentato alla Mostra dell'Ornamento Femminile tenutasi in Roma nel 1908. Notevoli le Collezioni di dama Maria Bonaparte Gotti e della marchesa di Rocca Giovine Campanello.

« parcs et leur chevaux, aus Orientaux leur cachemirs, « à l' antiquité tout son art, copiant sans cesse et « toujours quant tant de talents s'abetissaient, tant « de luxes niaisaient qui eussent pris un rang pré-« pondérant pour un sonpçon d' inspiration perso-« nelle » (1).

Fig. 264 — *Londra*: *a*, Sedia nella Raccolta del Duca di Devonshire, *Versailles*: *b*, Canapè nel Piccolo Trianon.

Contuttociò l' arte era favorita, anzi si considerò un'ambizione di favorirla, e nell'epoca neo-classica si capiva perfettamente il merito d' un cappellino come la bellezza d' un mobile e la profondità d'un quadro; onde ci si interessava al cappellino come al quadro, fosse stato questo del David, del Prud'hon o del Gérard, ritrattista preferito dalle dame del primo Impero. Chè l' arte volentieri allora discendeva dal suo trono a sparpagliarsi nelle cose più minute e futili, simile all'arte roccocò; e quasi di più si sminuzzava se si considera quanti solenni eventi effigiati da pittori illustri, dallo stesso David, si tradussero sui piatti di Sèvres, sugli argenti dell'Odiot, sui mobili del Jacob, sui ceselli del Thomire. Lo che contradice la tradizione di povertà e aridezza che circonda l'Impero e l' epoca neo-classica pianeggiante grigia nella nostra idea (2).

(1) *Le Luxe français. L'Empire*, cit., p. 170.

(2) Interessantissima la seguente descrizione dell' addobbo di una casa, stile impero, tratta da documenti del tempo: « Son Hôtel était « en un lieu désert, non loin de la Savonnerie, dans la campagne, pres-« que ouvrant sur la rue par deux portes cochères conduisant à tra-« vers une voûte au perron intérieur du jardin, sur le perron un ves-« tibule de mosaïque et de marbre soutenu de colonnes corinthiennes, « assez nu pour que les gens de loi n'y relevassent qu'une table d'acajou « dont le pied unique était formé de chimères adossées, et qu'un tapis « de Turquie couvrait assez mal pour qu'on eutrevît la frise de bronze « appliquée au bois du pourtour. Au bas du grand escalier d'honneur « deux vases de Sévres, très hauts, en pâte bleu sombre, cerclés de « bronze doré et ciselé, portant sur leur panse deux allêgories mili-« taires de Demarne. Sur le palier supérieur donnait l' antichambre, « où, dans une jardinière en tôle peinte, s'étalait en litière sur le tapis « d'Aubusson. En deux places retirées, de chaque côté d'une petite « table, installés sur leurs colonnes de marbres gris, un Caracalla et « un Vitellius (anciens), disent les maîtres sots qui les inventorient, venus « de Naples, ajoute quelque valet au courant des choses. La grande « porte donnant sur l'antichambre une fois ouverte, voici l'émerveil-« lement. Un salon de compagnie à pilastres joniens, peint de blanc « et d'or aux trophées militaires du mari, casques et boucliers entre-« mêlés de glaives et de cuirasses. Tout le meuble dessiné par Percier, « comprenant une ottomane bouton d' or, le bois blanc et doré, des « fauteuils larges, des chaises, svelte forme, une décoration recti-« ligne sévère un peu, de bon style, infiniment riche, sans rien qui « rappelle, même de loin, les éxcentricités travesties du Directoire. Sur « la cheminée, la plus gracieuse et délicate garniture, formée d'une « pendule où beaucoup d'amours prudhonniens lutinent beaucoup de « deésses rieuses; des candélabres haussés sur les bras de cariatides « africaines de patine noire; puis la glace sans tain entr'ouvant l'en-« volée des pièces suivantes, à l'infini; les fenêtres sobrement drapées « et séparées entre elles par des consoles à pied de cygne, chargées en-« core de mille menus objets abandonnés dans la précipitation du dé-« part, et qui n'ont point été relevés par ordre exprès. Ce sont de « tristes souvenirs que ces riens, et bien accusateurs dans leur désordre: « une tabatière peinte par Jean Guérin avec un chiffre inconnu à la « maison; un mouchoir de batiste étrangement froissé, timbre d'une « lettre couronnée d'une toque emplumée, jusqu'à la gerbe de fleurs « pareille aujourd'hui à un balai, qu'on a cérémonieusement placé, « sur le socle d'un buste, de marbre blanc représentant une jeune « femme souriante coiffée à la Titus, la belle envolée, celle dont on « cherche à reconstituer la vie morceau par morceau, et dont on « n'omet ni un geste, ni une volonté, grâce aux preuves accumulées « En arrière, c'était un salon plus intime, plus chez soi, revêtu de « vert émeraude, où le piano n'avait point été fermé, où l'on voyait, « en un coin le bois doré d'une harpe appuyé à une chaise, un porte « musique d'ébène chargé de partitions en désordre. Et sur le rebord

Assistiamo (1910) a un 'invasione di stile neoclassica e di Luigi XVI, lo stile più prossimo e somigliante al primo. Si fabbricano oggi mobili, bronzi, argenti, tessuti in questo stile e la rifioritura artificiosa equivale a un certo imperialismo che tenta signoreggiare l' arte e i costumi attuali. La Francia che secondò, scontenta, l'attuale impulso innovatore esulta a questo evento. Chè gli stili i quali tenterebbero di conquistare le coscienze sono francesi per eccellenza, ma non canteranno vittoria e saranno ricacciati presto nel limbo delle forme morte. Essi non si integrano alla esistenza presente, offendono la storia, deridono le leggi della evoluzione e i loro intagli, i loro lustri aurei, riaffacciatisi imprudentemente alla vita vivranno come una moda passeggiera od un moto bizzarro gradito ad una classe che vede sè nell'oro. La teoria della retrospettività non può allignare oramai, nel nostro secolo: se essa vi lasciasse o vi cominciasse a lasciare anche un piccolo solco, poveri noi. Torneremmo col pensiero estetico all' età della pietra, tanto sarebbe audace la reazione.

Fig. 265 — *Parigi*: Poltrone eseguite per M. L... a Parigi e pel conte de S... in Russia dalla *Raccolta di Decorazioni* di Carlo Percier e Pietro F. L. Fontaine.

« de la glace de fines miniatures pointant de tons clairs la soie pâle des
« tentures; aux bras d' un pathos, le châle de cachemire bleu jeté,
« précipitamment, on croirait, pour endosser la redingote de voyage
« Ensuite, tout au fond d' une galerie, c'était la chambre, fermée
« d'une double porte aux serrures précieuses, une grande pièce large
« fort élevée, percée de trois fenêtres ouvront sur la rue, un peu
« fouillis dans son élégance, moins moderne que les salons toutefois,
« parce qu'on y a gardé les décorations chant, ournées du XVIII siècle.
« Face aux croisées, un lit trés récent fabriqué par Régnier, qu' on
« dit imité de celui de l'imperatrice Marie-Louise, porté sur un socle
« de tapisserie, couronné de plumes blanches en cimier, enveloppé de
« taffetas léger et de mousselines brodées, meuble rare de citronier
« clair avec appliques de guirlandes et de masques rieurs. A l'entour
« étaient disposés le *somno* de pareil travail, le lampadaire énorme
« dressé au pied comme une colonne, une chaise longue un peu basse,
« aux coussins-galonnés, de fauteuils aux bras formés d'un sphinx en-
« dormi. Vers la cheminée, au dessous de deux grands portraits (dans
« leur cadre), un bonheur du jour entr'ouvert laistiit traîner les pa
« piers gauffrés de la correspondance, une écritoire en façon de vase
« grec, des plumes de corbeau noircies d'encre, des cires violettes, des
« cachets d' ivoire, un bougeoir de vermeil, un sous-main de veau
« fauve marqué d'initiales. En outre, cent colifichets épars, semés en
« hâte, habits ou bijoux, un peigne d'écaille, une bague á camée, un
« bonnet de Valenciennes, une fontaine à thé egarée par moitié sur
« un guéridon par moitié sur le marbre de la cheminée, entre la pen-
« dule « Paul et Virginie, » et des vases de fleurs artificielles sous leur
« globe de verre. Enfin, plus loin encore, dissimulée par une portière
« antique, la plus délicieuse coquetterie du monde se voyait, bien
« au long décrite impitoyablement inventoriée, le cabinet de toilette
« au goût du jour au bon genre, avec ses draperies clouées d'embrasses
« à tête dorée, rose completement depuis la soie des tentures jusqu'à
« celle des fenêtres et à l' habillement du meuble. Au centre, un
« athénien, lavabo supportait la vasque de malachite sur les cols
« de trois cygnes disposés dos à dos; puis au hasard des descriptions
« venaient la Psyché en bronze et lapis, simple d'allure, mais d' un
« fini de ciselure inimaginable, et assez haute pour que la plus belle
« personne s'y pût contempler de la pointe de ses cothurnes à l'ai-
« grette de sa chevelure. La toilette drapée de soie rose ensoleill de
« malines, faite de bronze et de lapis tout pareillement, avait son tiroir
« rempli de pommades chéres et soignées, de cosmetiques, de savon-
« nettes exquises préparées par L. T. Piver, déjà célébre, si célébre
« que les gens de loi le nomment savamment. Ils n'oublient rien d'ail-
« leurs, ces philosophes imperturbables, ni la boîte á rouge helas! en
« ronge cette adorable femme! ni la lime fine pour les ongles, ni le « che-
« valet », ni le peignoir sorti de la garde-robe et resté en souffrance au
« rebord d'une escabelle. Ils disent cela, et mieux encore; la casso-
« lette à parfums ébréchée par une camériste maladroite, le tapis
« soyeux dont la peluche rose a été salie par endroits, la baignoire de
« cristal de la salle de bains fêlée par l'eau chaude. Une curiosité encore
« que ces bains, servis par une chauffe à l'étage supérieur, alimentés
« par des robinets d' argent, la baignoire roulant et se dissimiulant
« dans le mur par un meuble et un voile. La salle en est de stuc peint
« d'arabesques et de figures, le lit de repos est de reps, le plancher
« de mosaïque, et le plafond de plâtre décoré à fresque d' une Vénus
« sortant de l'onde à la maniére pompéenne. Que dire de plus? Le reste
« de ce palais immense, élevé de deux étages, percé de galeries, ren-
« fermant plus de quarante piéces, ne sait rien de la femme qui l'a
« volontairement quitté. Le maître y a disposé mille banalités qui
« n'ont pu la retenir, elle, et qu'elle à tristement frôlées aux pires
« heures ». (Bouchot, *Le luxe français, l'Empire* pag. 65-69.

La semplicità moderna gioisce alla bellezza attuale che nei mobili rispetta l'arte e le leggi d'igiene. La tentata invasione degli stili francesi, specchia insomma l'amor proprio della Francia la quale, trionfando l'arte nuova, perdè nuovamente il primato della bellezza.

Comunque il tentativo è incontestabile e il rifiorito studio dell'epoca napoleonica accompagna gli sforzi isolati e inopportuni degli astuti industriali che non veggono i nuovi cieli e le nuove albe vermiglie. La Francia nel 1895 tenne, plaudenti gli uomini che allo studio si consacrano, una Esposizione Storica della Rivoluzione e dell'Impero, la quale fu seguita da un grosso volume del Benoit, *L' Art français sous la Révolution et l' Empire* e l' anno dopo a Vienna fu seguita dal volume del Leiching, *Wiener Congres,* utile pubblicazione sul nostro tema. E l'Italia non assiste impassibile all'attuale rifioritura di studi napoleonici, così vede stamparsi una *Revue Napoléonienne*, che se ha scarso esito commerciale, ha la compilazione e la stampa accurata (1). Nè penso ai molti altri volumi che si susseguono ad alimentare la curiosità storica sul periodo che indago o piuttosto destino a soleggiare la immensa personalità di Napoleone. Su cui un libro impressionante si intitola alle *Memoires du Baron Fain,* cioè al primo segretario di gabinetto « del piccolo nobile còrso » ove il Bonaparte si giudica il più grande lavoratore dell'umanità.

§ 2.

Lavori di Legno (1).

I mobili dell'Impero rigidi e simmetrici per quanto si volgano all'eleganza e si sforzino ad essere leggiadri, sentono la linea lapidea da cui pigliano origine. Perciò, qualche volta, la gravità adombra la produzione ebanistica del nostro tempo troppo e gravemente formata da colonne le quali, anche scannellate o floreate, conservano il loro rigido aspetto. Quante tavole neo-classiche traducono nel legno il motivo originale romano di marmo! Quanti letti hanno sui quattro angoli de' candelabri lignei in origine di pietra! Ciò avvenne perchè i nostri ebanisti non potevano trovare a Roma gli oggetti lignei di cui l'Impero aveva bisogno; perciò essi tradussero impropriamente le linee del marmo con quelle del legno. Anche il Rinascimento commise questa erronea trasposizione, ma l'Impero, coi suoi entusiasmi greco-romani, condusse al sommo lo spostamento che offende le proprietà del legno. Quindi i mobili della nostra arte sovente hanno apparenza di gravità; e le teste di leone, i festoni, le antefisse, le corone, le baccelliere, le rosette, le greche, le sagomature architettoniche che ne formano il materiale fisso, non giovano a sfatare l'accusa che io rivolgo agli Autori dei nostri mobili, di non rispettar sempre le proprietà del legno.

Il bronzo partecipa al lusso dei mobili, dico i mobili fabbricati col bronzo non semplicemente ornati da cerniere, bocchette, ornamenti di questo metallo.

Il classicismo napoleonico invocava uno stretto contatto col romanismo cesareo; e i mobili bronzei abituali a Roma, magari parsimoniosamente, dovevano rifiorire all'epoca del Bonaparte.

L'architettura lapidea entrò dunque più del giusto nell'architettura mobiliare; e noi vedremo tavolini, scrittoi, armadi composti da colonne e da archi i quali, se non sono stretti da vincoli profondi cogli stipi o gabinetti a noi ben conosciuti, formano un ramo di ebanisteria molto integrato alla architettura delle Chiese e dei Palazzi.

Le colonne rigide isolate o incastrate nel motivo generale dei mobili, furono elemento fattivo nell'arte neo-classica; ed esse ricevettero capitello e base d'ottone, punti lucenti e briosi quasi violenti introdotti nei mobili, cassettoni, armadi, tavolini, comodini freddi nell'assieme, rigidi, privi di larghe e maestose sporgenze.

Sui mobili il bronzo e l'ottone formarono i capitelli, le basi, le colonne, le sagome di cornici, elementi decorativi sul complesso ligneo inclinato all'architettura lapidea; e l'effetto fu vivo sul noce, sul mogano, sui mobili intarsiati. Questi fondono i loro colori al giallo vistoso dell' ottone e del bronzo: bronzo giallo quasi dappertutto. E lo smalto che, policromo, occhieggiò sui mobili della nostra società si può comparare ad una voce di gioia; onde nelle descrizioni della Raccolta del Percier e Fontaine, spesso gli smalti cuoprono le superficie lignee.

La nostra arte chiese pertanto, frequentemente, la sua policromia ad armonie sfiorite; e il bianco

(1) I volumi sui legni furono indicati nella bibliografia a capo del presente paragrafo.

(1) Molinier *Le Mobilier royal français aux XVII et XVIII, siècles* Parigi, 1901. Mobili « Empire » in *Les Arts du Bois* cit. e nella Raccolta del Percier e Fontaine citata nella bibliografia generale. Cfr. l' opera *Meubles ornés de bronzes, Bronzes, Orfèvrerie. Objets d'Art... du Premier Empire.* Meyer e Graul. *Tafeln zur Geschichte der Möbelformen* Suppl, Serie XI, XII. Mobili dal 1780 al 4840, Lipsia 1908. Molti mobili del nostro stile si trovano assieme ai mobili dei Luigi in varie pubblicazioni state citate.

che si diffonde su un mobile, canapè, poltrona, consolle, si associa spesso all' oro che lieve colorisce piccole fascie o minuti ornati, i quali si seguono simmetricamente nei mobili. Ma tuttociò non esclude in modo assoluto le armonie vibranti: e la pittura sui mobili potè colorire consolle, armadi, cassettoni, tavolini, letti con imagini graziose, divinità antiche in quadretti leggiadri, bianchi in figure emergenti su l'azzurro o sul rosso, fiori, ghirlande uniti a cammei di smalto a sostituire l' intarsio, i legni naturali, i bronzi e gli ottoni. Osservai dei mobili con medaglioni a mo' di cammei, con quadretti campestri o marinareschi distribuiti sui legni in grande da occupare molta superficie lignea. La quale potè coprirsi da intarsi geometrici, genere certosino eroicamente pedantesco, a cui si assimila l'intarsio più libero dell'ornato e delle figure isolate composte in scene mitologiche o storiche.

Fra i Maestri del legno due, soprattutto, culminano nel momento che vola: i nominati Giuseppe Maggiolini di Parabiago (Lombardia) e Giuseppe Maria Bonzanigo di Asti. Il Maggiolini inondò la sua regione dove i lavori maggiolineschi vengono ancora ricercati. Sorto dal nulla, povero, cominciò a lavorare poveramente e salì a celebrità facendosi specialista di intarsi in legni coloriti chiaroscurati colle abbronzature. Il Maggiolini sapeva disegnare e si servì ora dei propri modelli ora di quelli preparatigli dal Levàti, dall'Appiani, dall'Albertolli come ne fa fede una Raccolta di disegni acquistati nel 1882 dal Museo Civico di Milano. Col figliolo Carlo Francesco (n. 1758) suo cooperatore il Nostro lavorò moltissimo, ed ebbe imitatori un Giovanni Maffezzuoli di Cremona († 1818) e un Cherubino Mezzazanica padre dello scrittore d'una breve biografia sul Maggiolini (1).

Il caso di essere conosciuto a Parabiago dal pittore Levàti iniziava la fortuna del nostro ebanista; il Levàti ammirò l'abilità del Maggiolini, aiutò l'ebanista e lo raccomandò al marchese Pompeo Litta di Milano che divenne amico del Maestro di Parabiago come ne divennero amici Giocondo Albertolli ed altri artisti, specialmente Andrea Appiani aiuto efficace al Maggiolini come il Levàti. Nominato intarsiatore delle L. L. A. A. R. R. Ferdinando, arciduca e governatore di Lombardia e della sua consorte, il nostro Maggiolini potè vieppiù farsi conoscere; e i mobili ben costruiti, cassettoni, tavolini, scrittoi, difficilmente sedie spesso ingegnosi nei cassetti e ripostigli, consparse il Maggiolini d'intarsi a guisa di fiori frutta, strumenti musicali, trofei militareschi riuniti con nastri svolazzanti, caratteristici ai lavori maggiolineschi. Diffusi in ogni casa signorile di Lombardia essi, per quanto molti e belli, non innalzarono alla ricchezza il suo Autore; ed il Maggiolini modestamente visse e modestameute morì. Parecchi mobili del Nostro trasmigrarono all'Estero.

Il Bonzanigo (1) come il Maggiolini fu molto operoso, e si distingue dall'artista lombardo in ciò che l'artista piemontese miniò il legno ossia lo lavorò minutamente in ornati eseguiti col fiato. Intagliatore del legno e dell'avorio come alcuni Maestri cospicui dell' epoche passate, il Bonzanigo appartenne alla corte del Piemonte col titolo di « scultore del Re »; così dal 1776 in avanti gli si registrano numerosi pagamenti dalla Casa reale. Il Claretta su questo Maestro raccolse molte notizie dall'anno predetto al 1798; le raccolse su lavori lignei eseguiti a Torino, a Venaria, a Stupinigi, a Moncalieri (2).

Non si conosce preciso chi educò il Bonzanigo: in questo e nei casi consimili, cioè quando s'abbia a fare con artisti importanti, è inutile la ricerca. Essi sono discepoli di loro medesimi. Il Bonzanigo scolpì il legno e l'avorio e la sua diligenza occupa il luogo della scioltezza; onde il Nostro gradì le piccolissime cose, i piccoli ornati da tabacchiere o le tenui composizioni di spilli e collane. Egli usava intagliare il pero chiaro e riportava gli intagli su fondi scuri, anche ebano, ad ottenere un vivace risalto: l'artificio è volgaruccio ma nel Bonzanigo, lungi da ammirarsi il genio, si valuta l'esecutore elegante. Egli ebbe parecchi scolari e imitatori: Giuseppe Ant. Maria Artero (1793 † 1849) da Vinovo, Giacomo Marchino di Campertogno, Paolo (?) Migliara, Maurizio Blanc, Giovanni Schouller, Francesco Tanadei († 1828 [3]), Giovanni Capello: tra questi il Tanadei e l'Artero tengono la palma. Particolarmente distinto l'Artero deve aver aiutato il Maestro felicemente a Torino ove teneva bottega in Piazza Carlo Emanuele II o Piazza Carlina. L'Artero nacque a Vinovo, luogo caro al Piemonte artistico; e i lavori che ne riman-

(1) G. A. M. *e Genio e Lavoro. Biografia e breve istoria delle principali opere dei celebri intarsiatori Giuseppe e Carlo Franc. Maggiolini di Parabiago*, Milano 1878.

(1) Giusti, *Di Giuseppe Maria Bonzanigo intagliatore di legno e d'avorio nel secolo XVIII. Brevi notizie.* Torino 1869.

(2) Op. cit., pag. 145 e seg.

(3) Si parla d'un » cavalier » Tamone che successivamente onorò la scuola del Bonzanigo.

gono soprattutto un quadretto, 9 cent. di diametro, nel suo paese nativo (1), le notizie sopra la sollecitudine che ebbero verso il Nostro i reali di Savoia, autorizzano a pensare bene sull'Artero continuatore del Bonzanigo agli incarichi regali.

Presso al Bonzanigo e ai suoi discepoli si ricordano l'intagliatore piemontese Francesco Bolgie (fior. 1793) e Giuseppe Gianotti: al Bolgie si attribuiscono quattro lumiere che secondo il Claretta penderebbero oggi dal palco della corona al Teatro regio di Torino. E si presentano i Clemente, famiglia d'intagliatori che lasciò innumerevoli opere a Torino ove toccò i suoi maggiori successi Stefano Maria (fior. 1778) autore di varie sculture alla Consolata, a S. Domenico, a S. Eusebio (S. Filippo), a S. Francesco d'Assisi, alla Metropolitana, ed escludiamone le parrocchiali di Grugliasco e Collegno.

Sempre in Piemonte un buon ebanista vercellese, intarsiatore pregevole, un Ravelli (1776 † 1838) diè all'Impero dei mobili importanti come vedesi nel Museo Civico di Torino.

Quanti mobili si perdettero d'arte neo-classica benchè il suo regno sia vicino! Gli è che fino a ieri essa destò antipatia. E, pure, questa nostra arte ha i diritti comuni a tutte le forme estetiche le quali prospettano un'epoca. L'attuale ricercatore troverà pertanto dei mobili neo-classici in parecchie case private, usuali, esprimenti tuttavia lo spirito stilistico che qui si studia.

La Francia ispiratrice e maestra del nostro stile, potrà interrogarsi vantaggiosamente dagli ebanisti. Il lettore ricorda il Percier e il Fontaine che videro eseguiti molti mobili ideati da loro, Autori ufficiali degli arredamenti imperiali affidàti alla pratica ebanistica della Officina Jacob Desmalter. Giorgio Jacob († 1789 circa) a Parigi vantò una Fabbrica fiorentissima all'epoca di Luigi XVI e i figli, che ne ereditarono la fortuna, mantennero alta la estimazione della Fabbrica, la quale, sotto la ragione sociale « Jacob frerès », produsse molti mobili oggi nelle Collezioni francesi. Alla Fabbrica « Jacob frères » succedette la Officina Jacob-Desmalter chè « Jacob aìné » aggiunse al suo il nome di Desmalter, quindi Jacob-Desmalter. E la Officina Jacob-Desmalter salì le vette del successo attuando disegni dei Percier-Fontaine e disegni propri.

La Francia conserva dei magnifici mobili Jacob-Desmalter che vide un emulo nel Biennais, orefice-ebanista addetto all'imperatrice Giuseppina, a Maria Luisa e ai Palazzi imperiali come i Jacob-Desmalter.

Il Dussieux indica un ebanista valoroso Alexandre che nel 1790 lavorava coi disegni del David: lo Champeaux osserva che un ebanista di cotal nome abitava, nel 1753, a Parigi in via Fossés-Monsieur-le-Prince, ma non può essere la stessa persona del fabbricante di mobili su disegni del David. Lo stesso Autore accenna l'ebanista Tolomè in via des Gravilliéres 6, il cui nome leggesi nel Catalogo di M. de Choiseul Gouffier (1818); il T. avrebbe restaurato due grandi mobili nella Collezione Ch. Gouf.

Siamo all'epoca della Restaurazione, epoca interessante, e chi ha curiosità da appagare consulti De Champeaux in questa parte consigliabile, benchè sia un po' asciutto.

Dovrei incominciare dai soffitti che il legno meno decorò con sagome o figure e il pennello colorì. Quindi parliamo subito di mobili (1).

La consolle che culmina nel Barocco e Roccocò, riappare nel Neo-classico, mobile importante, decorazione in anticamere signorili, in gallerie, in saloni. Essa, come ogni altra forma neo-classica, ora depose l'antica pompa d'intagli a giovarsi di linee rette colonne tozze, leoni alati, e sia pur cariatidi, ma rigide, non convulse come nel Barocco e Roccocò. Onde la consolle dell'Impero è arida rispetto a quella del XVII e XVIII secolo, e si vede dappertutto ove si conservi l'antico arredamento del nostro stile. Il Palazzo reale di Milano possiede moltissime consolle bianche filettate d'oro, col piano marmoreo signorile, contributo di ricchezza, alle consolle che si possono ritrarre dai quadri come nel ritratto di Eugenio Napoleone vicerè d'Italia dipinto dal Gérard: consolle con due leoni alati.

Può aver qualche risonanza la consolle neo-classica in certi armadietti murali tenuti su da gambe figurate ad erma: un armadietto del « Mobilier National » cariatidi evocanti la sfinge di Gizeh (fig. 260).

---

(1) De Mauri op. cit., p. 451.

(1) Non inutile la seguente descrizione che si legge nella Raccolta dei Percier e Fontaine, per dare l'idea d'un suberbo soffitto ad una stanza principesca « *Plafond de la chambre a coucher de l'Empe-* « *reur au Palais des Tuileries* », « Les armoires et le chiffre de l'Em- « pereur avec des trophées militaires et des guirlandes soutenues par « des figures, de génies ailés composent lés ornements d'entourage « de ce plafond. Quatre Vertus, sous la forme symbolique de quatre « premières divinités de la fable, sont peintes en grisaille avec des « rehauts en or fonds de lapis-lazuli; elles occupent les milieux « des faces de la partie carrée du plafond ». Il soffitto fu eseguito ma venne distrutto; quindi la tavola della Raccolta vanta oggi un particolare interesse.

Ivi le rose e le palmette d' ottone vibrano nel fondo scuro del legno, e una biga nel campo più ampio del mobile vince lo spazio, tirata da due cavalli bizzarri. Questi armadietti, in generale, sono comodissimi; e come certi scrittoi (si ricordano quelli del Maggiolini) essi ridondano di cassetti e congegni che una molla fa misteriosamente scattare con molta utilità e sicurezza. Non potei conoscere la struttura interna nell' armadietto del « Mobilier National » ma basta sapere che escì dalla Fabbrica Jacob-Desmalter per supporre che il mio mobile associ bellezza a mistero di congegni.

Andiamo avanti.

Il cassettone nella tav. CXXIX ha espressione gustosa di arte e di signorilità. Colle tre corone squillanti sul fondo scuro, vedesi nel Castello di Fontainebleau, nella sala ove Napoleone firmò la sua abdicazione (eloquente o solenne un quadro moderno che rappresenta l'Imperatore il quale scende dallo scalone nel gran cortile del Castello, dopo il tragico evento) esso si accompagna a una quantità di mobili e oggetti dello stesso stile, un tavolino tondo nel mezzo, poltrone ai muri, consolle, pendole, vasi; e un vaso grandioso di Sèvres sorge sul piano marmoreo del nostro mobile il più interessante della sala ove sfolgora le sue luci una lumiera vitrea. Più vago il cassettone del Museo Civico di Milano (tav. CXXX) avrebbe il grave compito di mostrare la virtù del Maggiolini. Senonchè l'intarsio che anima questo e tutti i mobili del Maestro di Parabiago, qui non risulta bene; il mobile del Maggiolini, comunque, dimostra la sobria costruzione che mai non falla nei mobili del nostro ebanista e intarsiatore. Un cassettone simile possiede il Palazzo reale di Milano, mogano con intarsi di legni coloriti e fregi di bronzo; e possiede un altro cassettone, stesso Autore, il Palazzo reale con intarsi e la tavola marmorea notevole opera maggiolinesca. A Milano, oltrechè nel Museo Civico, possessore di mobili del Maggiolini (singolare un tavolino con leggii da musicanti) questi mobili sono sparpagliati nel Palazzo reale, nelle Collezioni e nelle abitazioni private, nella Collezione Annoni e nella Villa Vallardi (1).

(1) A Milano possedettero o posseggono mobili del M. Corrado Cramer Pourtalès, Carlo Venini, Carlo Cagnola, Giovanni Passalacqua, Giovambattista Brambilla, casa Melzi, ecc.

Nel Milanese, fra il Milanese ed il Comasco, ad Appiano la Villa Cagnola circondata d'un parco superbo (proprietà attuale del mio editore Cecilio Vallardi) conteneva una quantità di mobili nello stile dell'Impero; ma parte si tolsero dalla Villa d'Appiano e guerniscono altre proprietà Cagnola, alcuni invece restarono al sig. Vallardi che possiede anche dei mobili intarsiati maggiolineschi. I mobili Impero ancora ad Appiano, cassettoni, sedie, tavolini

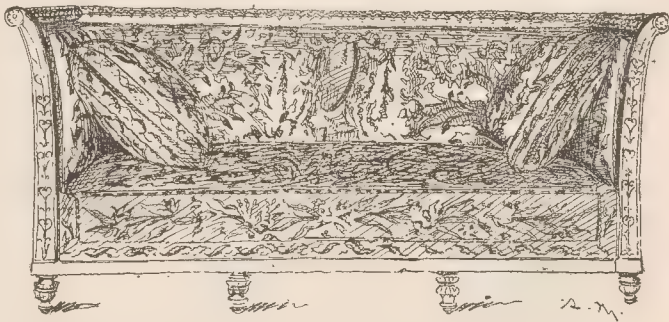



Fig. 266. — *Fontainebleau*: Canapè nel Castello.

con ornamenti di ottoni e bronzi e complessivamente sono ben conservati.

Alcuni mobili si equivalgono e l'ideatore non compie un grande sforzo passando dagli uni agli altri: gli armadi, i cassettoni e i banchi. Metto in evidenza, ora, un banco con leoni alati, policromo nell' oro e nel nero, simile al cassettone di Compiégne, ornamento alla Galleria di Venezia che si abbellisce di altri lavori neo-classici. E indico, per analogia, i grandi scaffali della biblioteca di Napoleone a Compiégne che in un lavoro precedente riprodussi, e il lettore ivi potrà vedere se è curioso di modelli autentici (1).

Sempre l'analogia: a Malmaison, castello di villeggiatura (Seine e Oise) di Richelieu, poi dell'imperatrice Giuseppina la infelice sovrana morta nel 1814, si allarga uno scrittorio monumento di architettura, fondamentale nelle comodità e nello stile. Complessivamente si svolge sulle linee generali dello scrittoio da me pubblicato (fig. 261), coi fianchi arcuati; ma più architettonico, si compone di colonne doriche ha base sguernita da cassetti e sopra alla tavola riceve tre archi ribassati, quello in mezzo più ampio

(1) *Manuale d'Arte Decorativa,* II ediz., tav. CLXIV. A Milano la Farmacia Polli, in fondo via Torino, conserva degli scaffali Impero pregevoli.

dei laterali; su essi, divisi da colonnine doriche abbinate, una cornicetta dentellata si allinea ad un fregio a tenui festoni, base a un attico tripartito colla sezione di mezzo più alta delle laterali il tutto coronato da un terrazzino. Non dico dei cassetti, utilizzabili di cotal scrittoio, in cui vari Amorini compongono il pannello centrale e l'architettura si sforza ad essere meno rigida di quanto naturalmente non sia riescendovi mediocremente.

Fig. 267. — *Stra*: Poltrona e comodino relativo al letto detto di Napoleone 1°, nella Villa Nazionale (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale del Veneto).

L'osservatore tenga presente il tipo arcuato o a cilindro di tali scrittoi, non ignoto all'epoca anteriore e nella presente molto utilizzato perchè comodo, ingegnoso e pratico. Sguernito da fioriture o da abbondanze decorative, tutt'al più ove l'ornamento doveva concorrere a insignorire il mobile, l'intarsio ligneo pigliava il posto dell'intaglio come nel mio elegante modello. Quindi lo scrittoio arcuato sui fianchi, col coperchio il quale, girando cuopre il piano dello scrittoio, s'integra, modello di mobile neo-classico, perfettamente allo « style Empire ». Cotali scrittoi o « sécrétaires » vantano un solennissimo esempio in un modello eseguito a Parigi per M. H. disegno del Percier e Fontaine, con erme sul piano rialzato in cima, grifi guardantisi, medaglie giranti sul luogo de' cassetti, piedi di leone e fregi di palmette, a parte una rigatura in foglie stilizzate sul coperchio cilindrico. La esuberanza viene attenuata dai materiali dello scrittoio: legni di varia natura, intarsiature, bronzi, come si legge nella Raccolta: « ce meuble, ainsi que le « plus grand nombre de ceux que l'on vient de voir, « (utile constatazione) a eté executé dans la fabrique « de MM. Jacob à Paris; il est en bois d'acajou, orné « de bronze, avec différentes marqueteries». E sopra la costruzione di esso si soggiunge « l'intérieur ren- « ferme des cases, des tiroirs à secret et plusieures « divisions trés utiles » (1).

Nella stessa Raccolta una libreria di gusto egiziano, ornamento ligneo stilisticamente eloquente, contiene due Isidi pietrificate in una immobilità ieratica, su un basamento traversato da geroglifi; il coronamento di un alto guscio simile a quello nei templi faraonici, ivi si unisce al basamento di due erme angolari a testa leonina sul cui fusto alcuni geroglifi contornano un linguaggio oscuro.

Probabilmente la libreria doveva ricevere da una festosa tavolozza il brio dei colori (2).

Meglio, nell'ordine delle cose usuali, la indicata libreria di Napoleone nel Castello di Compiégne a muro, fissa, in scaffali ampi con fioriture neoclassiche e gli ornati egizianeggianti.

A questo stile benissimo si integrano certi armadi bassi e lisci, di noce, con erme ai lati di cui la testa dorata che chiama a così dire l'oro in qualche altro punto del mobile, la base dell'erme o l'occhiòlo della serratura, caratterizza genialmente la nostra mobilia. Io vidi molti armadi così ideati e quest'ultimi anni se ne vendettero una quantità. Ora ho sott'occhio quelli nell'ufficio direttoriale al Museo Numismatico di Milano, ben conservati, fin troppo, nel luccicore degli ottoni che allontanano l'uomo di buon gusto.

Il tavolino comune, caratteristico all'Impero, è tondo, a tre gambe, comodo nelle stanze piccole, rigido sulle gambe verticali che possono essere di pilastrelli con base e capitello sur un ripiano il quale si allarga, triangolare o curvilineo, e, snelli, salgono alla fascia che circonda il piano del tavolino ornato da fregietti.

---

(1) Op. cit., tav. XXXII, e veda il testo corrispondente.

(2) V. Percier e Fontaine. Essa è riprodotta in Havard. *Dictionnaire* voce Bibliotéque p. 223.

Nel mezzo un vaso marmoreo sul ritmo del vaso Mediceo, sembra complemento adatto all'architettura del mobile. Si trovano ancora nelle vecchie case e nelle vecchie ville i tavolini tondi su tre gambe o colonne dritte riunite alla base da un motivo triangolare curvilineo, con capitelli e basi d'ottone o di legno dorato: questi tavolini un po' rigidi si fabbricavano a dozzine, piacevano e si vendevano agevolmente. Io ne vidi alla Villa del Poggio Imperiale a Firenze che ingoiò un paio di milioni a Leopoldo I, scompaginati tra mobili insignificanti.

Sulla stessa trama si fabbricò un tavolino più complicato di cui il lettore ha qui tre esempi di Versailles e Fontainebleau ornati con leoni, sfingi, riporti d'ottone col piano marmoreo integrato non infrequente ai mobili neo-classici (fig. 262 e tav. CXXXI). Ed ecco alcuni tavolini con piano madreperlaceo intarsiato dal metallo, un bel tavolino greve, architettonico, nella sala d'aspetto al Palazzo reale di Milano ideato con colonne, il capitello, la base d'ottone e rapporti in oro sul fondo scuro del legno; e altri tavolini tondi eccoli, nello stesso Palazzo, col piano di marmo industriosamente intarsiato da metalli, eccoli con un tavolino piccolo, manevole, agile come un fiore, un Maggiolini presso la stanza da bagno il quale richiama, nel Museo Civico di Torino, un elegante tavolino tondo da signora ideato e intagliato dal Bonzanigo. Quest'ultimo composto di esili colonnette colla cimasa sagomata, arricchita da un fregio a rosette e foglie geometriche va completato da un finale sottostante al piano del tavolino infogliato che sboccia in un fiore, lavoro leggiadro. Ed ecco la leggiadrìa d'una toelette (tav. CXXIX *a*) composta arcadicamente da quattro lire, sostegno poetico al piano e al largo specchio su cui forse più che una divina bellezza si rimirò. Questa toelette riassume quasi lo stile neo-classico, ne dice la struttura poeticamente serena e la signorilità di essa balzante, quasi frivola, dal metallo dorato degli ornati, è pegno di gusto in chi ideò il mobile e in chi lo godette.

Finchè questi elementi ornativi o questo formulario ornamentale serve il legno, nulla può colpire la critica; ma quando questi elementi salgono alla decorazione lapidea e vi si ostinano, l'arte neo-classica non può salvarsi.

La nostra arte esprime somma mutabilità in fatto di sedie poltrone e canapè; ma, deve affermarsi e stilizzarsi. Anche in questi mobili le sedie e le poltrone dell'Impero, quadrotte e solide, si mettono fra i mobili più singolari del nostro stile (fig. 263). Le sedie, abitualmente col guanciale rialzato, ricevono questo guanciale più piccolo del telaio ligneo sottostante; perciò intorno al telaio resta scoperta una striscia lignea: essa gira in tre parti della sedia (fig. 263 *b*) che quasi sempre ha lo schienale incurvato secondo l'uso classico, cioè si distende su una linea curva e, in cima, si muove a volùte sporgendosi con garbo quasi esagerato (1).

Fig. 268. — *Versailles*: Testata nel letto del Maresc. Aless. Berthier.

Si costumarono gli sgabelli e le sedie pieghevoli a iccasse in uso ad Atene ed a Roma; anzi l'Impero adoperò siffatte sedie più largamente di quanto si pensi. In molte sale le sedie a iccasse si allineano alle pareti, nè sono più da aprire e chiudere ma si immobilizzano in un sistema rigido. Esse, di legno dorato, riccamente imbottite si cuoprono di velluto, si circondano di nastri aurei, si raffinano in passamanerie sottili. Tali le sedie ai lati del trono in sale regali e in sale e gallerie meno solenni.

Nel disegno *a* fig. 264 sedia della Raccolta del Duca di Devonshire a Londra, si constata la ampliazione del tipo consuetudinario: la sedia a iccasse smette le sue arie indocili dello sgabello che l'Impero ri–

(1) *L'Arte nell'Industria*, vol. 1, fig. 86 c.

cevè quadro e basso, colle gambe agli angoli curvate in fuori e imbottito ad essere veramente una sedia conservando il tipo a icasse e armandosi dello schienale. L'amplificazione o lo snaturamento non è comune. Ma la varietà regna sul soggetto delle sedie; ed io potrei disegnare sedie o poltrone (fig. 265) più o meno corrispondenti alla abitudine della nostra educazione estetica; potrei disegnar sedie del mio stile e non esser certo di aver chiuso entro una sintesi convincente i tipi delle sedie neo-classiche. E osservisi la cura di non sovrapporre i capricci dell'arte ai diritti dell'uso: questo principio viene rispettato allo scrupolo nella maggioranza dei modelli da me veduti prima di scrivere il presente capitolo. Nel quale omisi, finora, certe sedie ispirate dall'uso ornate da una lira sullo schienale, destinate alle sale da musica non infrequenti nello stile neo-classico anche perchè il facile emblema raccoglie le melanconie sospirose di quest'epoca arcadica.

Fig. 269 -- *Parigi*: Letto eseguito per M.ma M. dalla *Raccolta di Decorazioni* di Carlo Percier e F. L. Fontaine.

Nè bisogna scompagnare il colore e l'effetto dell'imbottitura da queste e simili sedie associate a poltrone e a canapè in un arredamento: così le armonie consuete, bianco-oro, sono sostituite dall'armonie bianco-azzurro nel legno coll'imbottitura grigia in una delicatezza policromatica infallibile.

Il canapè sotto la sedia nella Raccolta di Devonshire svolge l'armonia tenue del bianco con l'oro e l'effetto mite carezza lo spirito (fig. 264 *b*); e poichè la stoffa operata e la ricchezza dei guanciali ricamati orna questi canapè lievemente coloriti, avviene che una vivace policromia in questi mobili si consegue grazie al concorso artistico delle stoffe. Curiosa la sottile intelaiatura bianco-oro del nostro canapè che quasi riceve consistenza dàlle larghe fascie aurate e tessute le quali corrono parallele alle fascie lignee, partecipando alla intelaiatura costruttiva del mobile. Cotale sottilità, che produce leggerezza, si ripete in un leggiadro canapè che volli disegnare (fig. 266) su cui l'occhio si posa soddisfatto accorgendosi della fascia che nella parte inferiore rafforza apparentemente la costruzione.

Questi canapè, un po' rigidi, esprimono il ritmo consueto in siffatti mobili da sedere; ma la forma che esemplifica attesta meglio la nostra arte dall'altra forma usata anche al presente; così il canapè profondamente Impero fu oggi abbandonato e gli stilisti debbon saperlo. Come sta che e' sappiano la coesistenza nell'epoca stessa, o piuttosto nella Restaurazione, di certi canapè detti a S dalla forma di questa lettera: il sedile si allarga lungo le due pancie e lo schienale s'incurva con esso. Si aggiunge la cosidetta « méridienne », canapè con due testate di fianco, una alta e un po' rovesciata, secondo l'uso dell'Impero, una bassa come lo schienale orizzontale. La « méridienne » fu molto gradita dalla società napoleonica fin verso il 1820 (1).

Sorprendere tutti i cambiamenti delle forme mobiliari e parlarne, non si può in un lavoro come questo; perciò ora che dovrei accennare le

(1) Un disegno in Havard op. cit., *Méridienne*, pag. 743 in cfr. colla fig. 517.

poltrone non mi trovo meno imbarazzato che a trattare degli altri mobili. La poltrona nella Villa Nazionale di Stra (fig. 267), su cui l'Imperatore si sarebbe seduto « aspettando il fato », elegantissima s'incurva e s'allinea ad ippogrifi scolpiti sotto i bracciali; e si vorrà pensare alla stoffa vellutata e ai colori che si distendono sopra questa poltrona la quale, nella infinita congerie di mobili da sedere, tiene posto ragguardevole. Il punto sostanziale è formato dai bracciali, nè ciò si attribuisca a caso: i bracciali destano le cure supreme degli ideatori di poltrone, e dove gli ippogrifi alati non si posano, i leoni intervengono ad assumere l'ufficio degli ippogrifi con maggiore opportunità soprattutto nelle poltrone da apparato. Tale una poltrona quasi granitica, delicata in un fregio di palmette, e forte nei bracciali: due leoni colle zampe unghiate che toccano terra (armonia di oro nero, noce e stoffa verdolina) nella Galleria di Venezia, compagna al banco testè nominato. Certe volte i leoni e gli ippogrifi sono sostituiti dai cigni che piegano il lungo e sottil collo ad una linea gradita. Quanto alle gambe o sono tornite e corredate da uno o due anelli come nella poltrona di Stra, o sono materiate da esili erme che s'innalzano fino al luogo ove poggiano i bracciali, sostanza delle poltrone collo schienale incurvato.

Questo motivo che semplifica la costruzione e congiunge in una sola linea la gamba e il bracciale, si attesta qui da una poltrona bianco-oro con rosette e panno d'arazzo nell'imbottitura: e si attesta da un leggiadrissimo esempio che copiai, non ricordo più dove, esempio insuperabile di leggerezza (fig. 261 *b*), contrasto stridente colla poltrona imperiale o trono di Napoleone unito a' miei disegni. Essa poltrona conservata nel Castello di Fontainebleau, fa parte alla « sala del trono » ove maestosa, sotto l'ampio baldacchino la poltrona si allarga sulla parete principale ed appare più grave sopra una larga piattaforma che si stende davanti ad essa. Il motivo dei leoni il quale s'innalza ad erme, congiungendo nel nostro mobile le gambe anteriori e il sostegno dei bracciali, come negli esempi precedenti, si ripete nel trono di Milano, parafrasi della poltrona imperiale di Fontainebleau (tav. CXXXII).

L'Impero sfoggiò in poggiapiedi da sala: generalmente essi furono rettangoli, su quattro zampe ornati con fascie intagliate, dorate e imbottiti. Se ne trovano dappertutto ove si conserva l'arredamento che ora interessa.

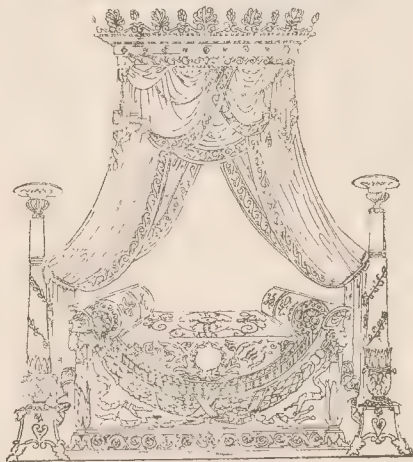
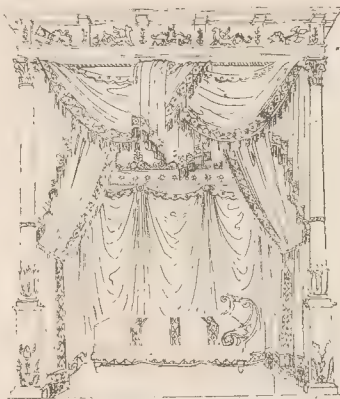
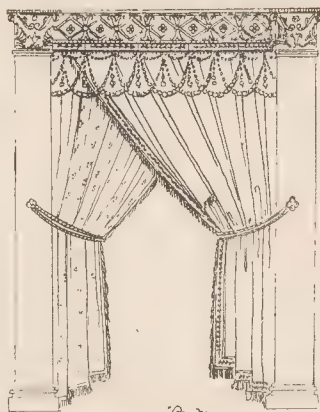



Fig. 270. — Portiera e letto con paràti dalla *Raccolta di Decorazioni* Carlo Percier e Pietro F. L. Fontaine.

Il quale allargandosi in soggetti ampi nelle im-

poste d'ogni misura, secondò l'impulso policromo, nell'interno, affidandosi a composizioni divise architettonicamente in pannelli bianchi o biancheggianti, e in ornati aurei lucenti sulla tinta del fondo. Una raccolta di tali imposte ove all'ebanista si unisce l'intagliatore, il doratore, il pittore, non sarebbe priva d'interesse. Tali imposte si conservano nei quartieri appartenenti alla nostra arte, perciò il numero loro non è esiguo. Sono meno frequenti le imposte esterne.

Una pregevole a Firenze sulla facciata di S. Croce; chiudeva l'ingresso maggiore a S. Maria del Fiore, ove si collocò nel 1903 la imposta bronzea moderna, di gusto antico, dello scultore Augusto Passaglia (viv.) non inferiore a quella che mise ai nostri giorni Ludovico Pogliaghi (viv.), al maggiore ingresso del Duomo di Milano, lavoro di gusto follaiolo. La imposta lignea, ornamento alla facciata di S. Maria del Fiore, fu intagliata ai primi del XIX secolo dal Caciolli, artista di buon nome.

Tali imposte furono scolpite o intarsiate o intarsiate e scolpite insieme. L'intarsio che non fu risparmiato dall'arte neo-classica si stese sui pavimenti lignei in palmette, trofei, giràli, ricco di ogni ornamento che letifica il nostro stile.

Le imposte, i pavimenti, in un agli armadi, ai cassettoni, stati studiati, non chiedono il sussidio di un'altra arte a compiersi nel loro assetto pratico; ciò non avviene dei letti, soggetto decorativo molto importante il quale, segnatamente durante l'Impero, sollecitò il tappezziere.

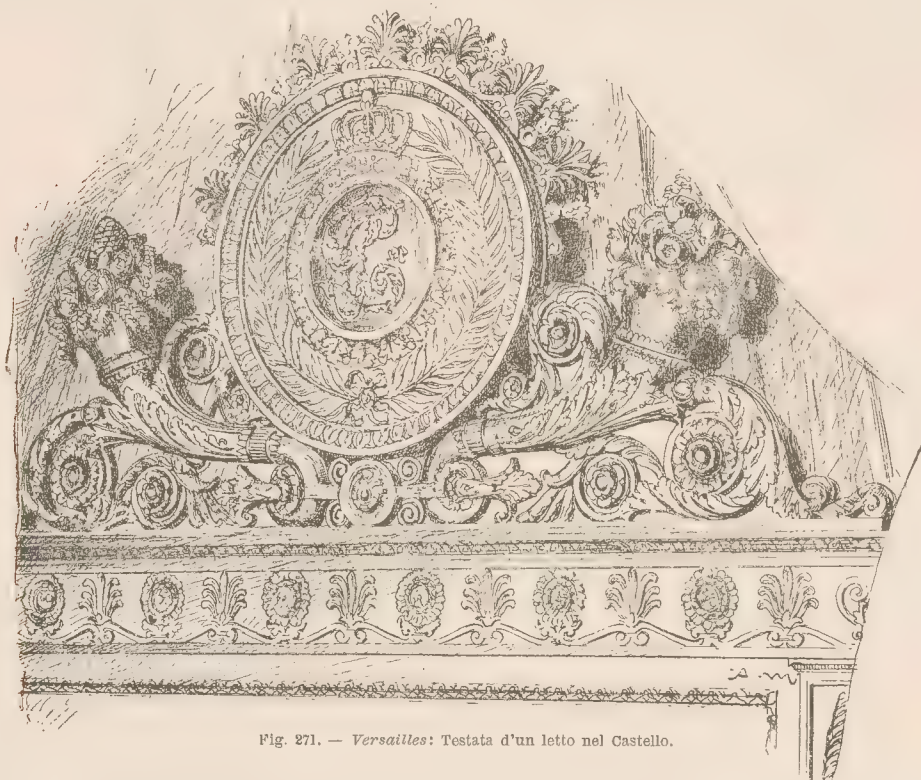



Fig. 271. — *Versailles*: Testata d'un letto nel Castello.

I letti parati, con trionfo di tende, baldacchini anche di tela andante, con qualche cordone e una balza in passamano e il fregio di piccole sfere o ghiandette spingentisi in alto con trofei di piume spumeggianti, vigoreggiavano. Questa moda continuò molto estesa ai letti usuali in case private; solo ai no-

(1) Consulti in Havard, *Dictionnaire*, la ricchezza di piume su una cimasa di letto, vol. 1 tav. 48, riproduzione « d'aprés l'estampe du *Couché de la mariée* ».

stri giorni si bandì (1): l'igiene sfugge i letti parati, nidi di polvere e insetti. E sovente la solennità dei letti consiste più nel parato trionfale che nella combinazione de' legni: le cornici, le colonne e gli accessori architettonici usuali ai letti, intervengono meno che si pensi su tali mobili. I quali si conformano alla linea d'un canapè, per es., con fianchi incurvati a S e fioriti sul legno (fig. 268). Onde le pieghe abbondanti che si uniscono al legno, nei letti Impero, e si muovono a graziosi festoni e a capricciosi ondulamenti, accrescono solennità quando non sono la ragione principale a tali composizioni, luoghi di pace e riposo.

La camera di M[me]. Récamier, secondo il Krafft, conteva un letto quasi identico a quello da me disegnato appartenente a M[me]. M., (fig. 269) e la camera si ornava di un alto candelabro, di due comodini su uno dei quali una elegante lampada bronzea diffondeva una luce discreta, dall'altro spandeva un grato profumo un mazzo di fiori emergente da una grande cesta. Sulle pareti un tessuto festonato; e gli ornamenti del letto col solito fianco a S e due cigni scolpiti dal cui becco si distende un lungo festone, costituiscono la decorazione capitale dei fianchi (1.)

Accennavo la pace e il riposo. Sicuro gli ornamenti d'un letto dovrebbero esprimere e l'una e l'altra, ma durante l'Impero la regola ha molte, gravi e urtanti eccezioni: infatti dai nostri letti esula spesso l'espressione della pace. Lasciando in un lato le teste leonine si dà convegno, su tali composizioni, tormentoso e rumoroso sèguito di elmi, lancie, scudi, trombe, spade, faretre, anche se i letti non si destinino ad uomini di arme. Nel Palazzo reale di Caserta il letto di Maria Cristina ha gli angoli vegliati da erme soldatesche e dei grifoni alati vi si guardano ai piedi. E pazienza il letto, nello stesso Palazzo di Giocchino Murat, festonato e solcato da elmi e bandiere (1), pazienza ancora il letto di Napoleone al Castello di Compiégne!

Fig. 272. — *Stra*: Letto detto di Napoleone I, nella Villa Nazionale (Foto grafia comunicatami dall'Ufficio Regionale del Veneto)

(1) Riprodotto in Bouchot *Le luxe français l'Empire*, cit, p. 63. Veda ivi la Chambre du citoyen I... artiste peintre d'après Krafft «. p. 199. Così « un pensionnaire de la Comédie « scrive nel 1808 a una amica « di provincia: si indica un letto imponente: — « un dais « surmonté de plumes d'où pendent avec grâce des rideaux de moussoline brodée qui viennent tomber sur une « couchette acajou et or en forme de corbeille. La couchette est portée sur un gradin élevé de trois marches, et surmonté, aux angles, de colonnes se terminant par un cygne dont le col forme un anneau. Là viennent « se réunier des draperies en poult de soie, lapis et or, et qui, partant « du couronnement, se prolongent et se trouvent autour des colonnes « et forment ainsi le coup d'oeil le plus pittoresque. L'idée seule « comme invention nouvelle à coûté 25 louis ».

L'Unione delle Arti Decorative a Parigi nei primi del 1909, riceveva da Teodoro Reinach, per esporla, la camera Impero, posseduta da Carlo Ephrussi reputata uno degli assiemi più completi, nello stile Impero, oggi noto. Alcune parti di quella camera sono storiche e provengono da Fontainebleau. Le pareti sono composte di carta dipinta a chiaroscuro dal Lafitte, discepolo del Prud'hon, rappresentante la storia di Psiche.

(1) Riprodotti in *Arte dec. ital.* Nel mio studio il *Palazzo e il Parco di Caserta* a. 1906, fig. 134 e 135.

A muro, i pilastri rigidi si innalzano sormontati dalle erme di due guerrieri, un parato forma sul fianco il garbo d'un frontone ottusangolo in cima al quale due lancie s'incrociano, e sotto l'aquila rapace mira in alto. Il vero letto, semplice, con due motivi a balaustri piatti alle due estremità, si orna di rose e fronde con foglie geometriche in un complesso curiosissimo (1). Talora si veggono dei letti, dirò così « a soggetto », un letto eseguito a Parigi per un M. O., disegno del Percier e Fontaine, lo destinereste al mito di Diana; la divinità vi sbuca dappertutto, Amore la conduce nelle braccia di Endimione dormente sul monte dell'Oblio, le erme rappresentano il Silenzio e la Notte, un santuario di Diana vi si disegna elegante, tutto in bassorilievo compresi

Fig. 273 — *Parigi*: Culla del re di Roma al « Mobilier National »

emblemi e attributi della nostra dèa, cara a Delo e ad Efeso, sparsi sulla cornice del letto, sui fregi, sulle divisioni del cielo ligneo. Gli stessi Autori ci fanno assistere alle gesta della bella cacciatrice in un altro letto: qui Diana sur un carro, colle ali spiegate va e va cuoprendo la terra col proprio velo. Ed un letto con soggetto di caccia, destinato ad un M. T., verisimilmente un cacciatore, attrae lo sguardo grazie alle varie sorta di spoglie animalesche, alle varie scene d'azioni venatorie, scolpite, dipinte, grazie agli emblemi che contornano il soggetto del letto curato fedelmente da un cane e da un cinghiale vieppiù caratterizzato. Tralascio i letti destinati a persone studiose se i libri che contengono e gli oggetti usati di chi si occupa in cose mentali attestano qui la ragione delle invenzioni personificando i mobili.

I letti neo-classici possono avere degli alti fianchi lignei dentro cui stanno le coperte: mentre oggi la coperta cade in pieghe dalle parti d'un letto, all'epoca dell'Impero i fianchi alti del letto, decorati coi fregetti, respingevano la decorazione tessile e nascondevano la coperta.

Un letto nel Castello di Compiègne, camera detta dei forestieri, ha i fianchi alti a due estremi sino al piano del letto, e nel mezzo, bassi in una curva non molto sensibile che riunisce il fianco ai due punti estremi. E poichè sui fianchi spuntano de' colonnini e s'involtano nascimenti aurei collocati simmetricamente, la coperta vien ficcata dentro ai fianchi, e limita il suo ufficio decorativo poco più che al sopra del letto. Questo che dico si ripete, perciò insisto. Insisterei anche sul motivo incurvato nella parte superiore dei letti Impero che indico nel mio disegno forse non efficace abbastanza a lumeggiare i fianchi dei letti. La ricchezza primeggiante dei parati (fig. 270) non esclude la sontuosità degli intagli: le colonne, le cornici e le testate (fig. 271) potevansi cuoprire di medaglie, palme, cornucopie, fiori, ornati a ventaglio e figure. Qui raccolsi vari esempi; ed il lettore giudicherà l'innesto del legno scolpito e del parato tessile nei letti neo-classici dai disegni della famosa Raccolta del Percier e del Fontaine e dai lavori più facili a vedersi nella lor forma definitiva come il superbo letto detto di Napoleone I, nella Villa di Stra colla cupola in cima signoreggiata da un Amore (fig. 272). Questo letto si avvicina a quello del vicerè Beauharnais nella Reggia di Mantova, conservato bene quanto il letto di cui io mi studiai la riproduzione fedele. Il letto propriamente detto, qua e là, s'integra all'ornamento del parato, ma lo stesso non avviene al letto *b* (fig. 270) in cui il parato quasi non può dirsi il corredo del letto, e appare umile entro le pieghe di tende che si disciplinano alla intelaiatura lignea. La camera dell'imperatrice nel Castello di Compiègne contiene un letto in questo modo: quattro esili colonne a candelabro, meno Impero di quanto potrebbero essere (non sdegnabile questo segno d'indipendenza) e il

(1) op. cit., p. 54.

letto sobriamente sagomato (1). Ciò conferma che il lusso in siffatte composizioni deriva dal parato o baldacchino, il quale nei letti signorili può salire ad effetto abbagliante.

In un quadro di Giambattista Isabey (1767 † 1855) il Battesimo del re di Roma, il letto tocca grandiosità speciale: sui lati quattro alti candelabri formano base a Vittorie alate sollevanti dei viticci, da un certo punto rameggiano dei candelabri e fastosi panneggiamenti s'innalzano alla vòlta della sala e si stendono a baldacchino sul cielo del letto.

Tutti i gusti possono appagarsi: il disegnatore degli addobbi imperiali era il Percier con La Fontaine, quindi la matita di cotali Maestri si scorge in qualche letto che porta il nome del Bonaparte. Chè dove capitavano le occasioni eccezionali si ricorreva facilmente a architetti e a pittori. Ne raccogliemmo le prove e potremmo evocare quella luminosissima del Prud'hon. Il Municipio di Parigi volle regalare alla nuova Imperatrice alcuni mobili argentei e ne chiese il disegno a questo pittore; successivamente la nascita del futuro re di Roma ispirò il dono d'una culla, e, al solito, il Prud'hon s'interrogava sul disegno che non corrisponde appuntino alla culla del re di Roma nel « Mobilier National » (fig. 273) parafrasi della culla prud'honiana che si studiò fin qui (2). Frattanto l'occhio si consola sulla culla del « Mobilier National » semplificazione dell'argentea nella linea estetica.

Tralascio altri oggetti ebanistici come i lavamani, benchè possano assurgere a composizione curiosa imitazione di tripodi o bruciaprofumi con tre o quattro gambe, vestite di metallo in fregi e rosette, in mascheroni e unghie leonine, or agili per snellezza di proporzioni, or pesanti per sovrabbondanza di contenuto decorativo; e vengo sur un mobile particolare all'arte neo-classica, il grande specchio a dondolo chiamato francesemente « psychè ».

Esso occupa il posto, direi, alla consolle dello stile Luigi XIV e XV nell'ordine delle simpatie; e come nessun addobbo Luigi XIV e XV era sguernito d'una consolle, così non poteva considerarsi intiero un corredo mobiliare « style Empire », senza « psychè ». Questo grande specchio alto più della persona, quando rettangolare quando ovale (tav. CXXXIII), tra due colonnette a cui il telaio si unisce sulla metà, ciò che fa dondolare lo specchio corredato qualche volta d'un cassetto alla base, va oggi sostituito dallo specchio nell'armadio a uno o a tre partimenti. La sua origine deve cercarsi nei grandi specchi fissi e murali, sussidio decorativo alle consolle e ai caminetti nelle sale o nelle gallerie. Corre pertanto una differenza tra i due mobili: la « psychè » è uno specchio esclusivamente da camera. E i grandi specchi fissi i quali continuarono nel neo-classico, non offrono la comodità di rimirarsi da capo a' piedi, come le « psychès »; le quali s'inalzano da terra trenta o quaranta centimetri e si muovono a piacimento, mercè una molla che dà consistenza alle posizioni che via via assume lo specchio. Le « psychès » cominciarono ariose e eleganti sotto Luigi XVI, e la moda si estese sotto l'Impero e la Restaurazione (1): il Percier

Fig. 274. — *Milano*: « Psychè » o grande specchio a dondolo premiato ad un concorso di Brera (da un'incisione del tempo).

(1) Op. cit. tav. 44.
(2) Veda il cap. *Oreficeria*.

(1) Dayot, *La Restauration*, Parigi 1900.

ne disegnò parecchie e ne escirono dalla Fabbrica Jacob per le principesse imperiali. Esse resistettero sinchè la moda non le soppiantò con gliarmadi uniti allo specchio all'usanza d'oggi il che non avvenne tanto presto (1).

Questo specchio (fig. 274) a dondolo dà l'idea del gusto persistente dopo il primo quarto del secolo XIX: disegnato da Francesco Turconi, fu premiato al grande concorso d'ornamento nella Mostra di Brera a Milano nel 1829, e lo tolgo da un'incisione dell'epoca, autore A. Brusa, onde spicchi più fedelmente lo spirito dello stile.

L'Impero amò i grandi e alti specchi sopra i camini, ma anzichè ornarli da cornici frondose e floreate li decorò da cornici lignee architettoniche come fossero di pietra. Due pilastri corinzi ai lati e, sopra, un arco intorno al quale delle Vittorie alate incrociano le corone; tale un tipo frequente. E frequente è la cornice semplice rettangola, sino quasi al soffitto senza ricci nè in cima nè sui lati.

Le cornici neo-classiche non potevano formarsi in altra guisa. Aboliti gli svolazzi, irrigidite nel formulario greco-romano, esse si ornarono con esili intagli, legno su legno, a parte i riporti metallici come negli altri mobili. Ciò avvenne nelle cornici di grande misura specchi murali, di misura media e nelle piccole cornici a sussidio di miniature nelle scatole, nelle tabacchiere, negli astucci, composte da semplici sagome liscie o intagliate, solitamente nere. Il Bonzanigo vuol darci leggiadro esempio nel Museo Civico di Torino suo luogo di nominanza; ed egli con due quadri lignei incorniciati, esemplifica il mio soggetto copioso e geniale (2). Le cornici rettangole lievemente sagomate si sminuzzano in candelabrine e giràli, trofei e festoni accuratamente eseguiti, sussidio a composizioni figurative (fig. 275). Ma io esemplifico il Bonzanigo esecutore paziente d'opere che vivranno, attestazione d'un'epoca e d'un temperamento

Fig. 275. — *Torino:* Quadri lignei nel Museo Civico.

(1) I mobili argentei offerti dal Municipio di Parigi all'imperatrice Maria Luisa disegnati dal Prud'hon, culminavano in una « psyché » che riprodussi nelle pagine seguenti. Si fabbricarono dei mobili siffatti anche in bronzo.

(2) La nota dei lavori del Bonzanigo pubblicata dal Claretta (op. cit.). contiene molta varietà di oggetti eseguiti dal forbito Maestro; sedie, seggioloni, letti, paravento, inginocchiatoi, cornici destinate ai reali quartieri alla Venaria, a Moncalieri, a Stupinigi, alla Chiesa Metropolitana di Torino. Sotto il 1785 la nota ricorda un pagamento al B. per aver disegnato e scolpito l'urna e la lettiga destinata a seppellire il cadavere della fu « S. M. la regina »; sotto il 1793 la nota indica quindici scherzi piramidali fatti dal Nostro, in servizio della real cappella della SS. Sindone; e sotto il 1795 la nota ricorda il pagamento al B. « per un ritratto in un anello montato in oro rappresentante l'ex-regina, legno naturale ».

felice. E bisogna vederne i fiori e i mobili nel Museo di Torino; e i fiori che egli cavò dal legno freschi, direi quasi morbidi e vellutati. In questo genere si formò la nominanza il Maestro astigiano conosciuto specialmente in Piemonte dove il Nostro qui popolare piucchè altrove, perchè la nostra storia, nel periodo dell'Impero trovasi all'inizio, lasciò vari scolari e imitatori, Giovanni Capello, vedemmo, signore dei legni al Castello di Racconigi.

Assistemmo allo sfarzoso corteo di carrozze o berline, di portantine o slitte secentesche e settecentesche; con meno oro e più sobrietà il corteo prosegue battendo e vie e piazze.

La carrozza fu molto in uso all'epoca dell'Impero, le dame, entusiaste del piede piccolo e delle calzature minuscole, non potevano camminar molto e la carrozza si impose. S'impose tanto da insinuarsi che fra calzolai e carrozzieri c'era un'intesa; ma la ragione delle scarse gite pedestri consiste nelle perfide strade inadatte ai piedini delicatamente calzàti. Da ciò ancora il regno della carrozza.

Le scuderie dell'Imperatore contenevano quasi ottocento cavalli, essendo ingombre da veicoli d'ogni modello; ed una casa di media fortuna possedeva una dozzina di cavalli, sangue inglese possibilmente, e cinque o sei carrozze. Ma la carrozza si semplificò mantenendosi ad una signorilità che oggi equivale a pompa: dalla massa ancor ampia e magnifica esulò l'ornato, esularono i ferri lavorati e i tessuti si ridussero a espressioni mansuete; inoltre la cassa divenne meno leggiadra in una forma meno stretta in fondo che in cima e si mantenne l'altezza della carrozza, si conservarono i predellini ai servi livreati, nè si toccò l'imponente sedile davanti coperto da stoffa liscia o floreata. La cassa, stretta in fondo e larga in cima, caratteristica e settecentesca, si abbandonò un po' alla volta ad avvicinarsi alla cassa dal profilo verticale o incurvata sul lato inferiore, come in una carrozza di Napoleone I nel Museo della Villa Castaldi a Marengo. Tale carrozza riflette il Roccoccò nella doratura esterna, nei velluti interni, negli argenti che la fregiano: ma è di gala. Essa avrebbe accolto Napoleone e Giuseppina il 5 maggio 1805 alla cerimonia commemorativa di Marengo; e essendo una carrozza di gala toccò la estrema ricchezza. Sprovveduta d'intagli, conserva, austèra, l'impronta del suo stile: forma graziosa, slanciata, le ruote molto alte, come molto alte le molle, il largo predellino davanti e dietro, e sobrietà associata a leggiadria. La carrozza di Marengo evoca una carrozza che possiede Antonio Donati a Cesena regalata, vuolsi, da Napoleone I a Pio VII (1800–23) ai primi del XIX secolo, espressione sincera neo-classica, la quale meno si accentua sulla elegante carrozza o berlina del cardinale Costa arcivescovo di Torino al Museo Civico di questa città, fabbricata nell'ultimo quarto del Settecento, che sta fra il Roccoccò e l'Impero.

La tendenza a semplificare, anzi la semplificazione voluta dal novello stile, portò un migliore adattamento alla leggerezza, e attenuò la simpatia della monumentalità. Così i veicoli a due ruote, i « cabriolets » rossi o aurati i cosidetti « coucous », carrozze a due ruote chiuse che oggi servono da diligenza in qualche campagna e i veicoli a culla o a barca usatissimi a giudicare le stampe del tempo (1), alquanto ampollosi, attaccati a due e tre pariglie gualdrappate tuttociò servì i nostri avi democratizzati. La leggerezza creò quindi il calesse a quattro ruote, bel veicolo col mantice da alzare ed abbassare, le molle arcuate dietro e davanti, veicolo da passeggio infuturatosi nel tempo, ai nostri giorni i quali di tanto sfarzo antico conservano la boria dei servi, con livree non vistose, a parte quelle di casa reale rosse scarlatte.

A quando a quando in occasione di cerimonie ricomparvero le carrozze fastose, chè la carrozza signorile neo-classica fu quella da me descritta. Semplicità e leggerezza, ecco cosa esprimono molto chiaramente i modelli superstisti e le vecchie stampe: perfino la carrozza o berlina papale ridusse le antiche forme ornamentali, quindi i treni pontifici ancora spettacolosi nei particolari, non possono compararsi a quelli secenteschi.

Al Vaticano domina la carrozza « nobile del papa » costruita ai tempi di Leone XII (1823 29). Essa si

(1) Veda la *Mascarade doi Fachin* (Facchini) *dol Lagh Mej ascricc in tla Magnifiche Bedie Faccie in Milan ol di 20 Fevree* 1764. Grande stampa nella riproduzione d'una quantità di veicoli alla guisa che indica il Belloni, op. cit. p. 6. Molte carrozze « style Empire » nella stampa di G. Bosio e A. Gerli rappresentante il corteo dell'imperatrice d'Austria da Porta orientale a Piazza del Duomo a Milano. il 31 dicembre 1815. Cinque file rappresentate sul disegno convenzionalmente, cavalli e cavalieri, carrozze e pedoni, sfilano maestose in una continuità impressionante. Veda inoltre le carrozze che il 2 febbraio 1808 conducevano al Quirinale dal papa i cardinali ricorrendo la Purificazione, in una stampa postuma di Bartolomeo Pinelli. Carrozze e mode graziose in *Les Arts du bois des tissus et du papier* cit. *da vari Autori* p. 330. Elegantissima carrozza « d'après Duchesne » colorata in celeste ed oro in Bouchot *Le Luxe Francais* Empire cit. p. 444. In questo bel volume si veggono riprodotte molte carrozze d'ogni tipo e d'ogni eleganza. Perfino dei carri romani in corsa da un quadro di Carlo Vernet p. 168.

vide nelle strade a Roma sino al 1870 e, giudicata la più ricca carrozza del suo tempo, non meraviglia per la sovrabbondanza degli intagli e il tripudio degli ori: sarebbe costata 138.320 lire. La carrozza eccezionale onora il fabbricatore Gaetano Peroni di Roma unito al bronzista Felice Eugeni.

Fig. 276. — *Vienna*: Carrozza imperiale nella Collezione della Casa d'Austria.

Una carrozza o berlina simile può ammirarsi nel Museo del Trianon a Versailles, destinata al battesimo del duca di Bordeaux (1820), forbitamente intagliata e pitturata. Ma pare ozioso ostinarsi sulle eccezioni. Così potrei sorvolare sur una superba carrozza adottata da Maria Cristina di Borbone a Torino nel 1819, nei cui intagli si rifrange il gusto dell'Egitto assimilato all'arte neo-classica. Disegnata da Giacomo Pregliasco (fior. nel 1819), famoso ideatore di carrozze, venne eseguita da un eminente carrozziere del tempo, Amedeo del Monte; e la carrozza è curiosissima. Lo stile egizio snaturato da un classicista intreccia quivi imagini faraoniche a colonne corinzie ed evoca il mondo alato errando fra cariatidi, sfingi, vittorie egizianeggianti che si sforzano a parlare il classico. A tanto giunge l'infatuazione che ha oggi i suoi seguaci i quali non sentono il bruciore della vergogna, copisti, offendendo brutalmente la sincerità.

La carrozza egizianeggiante chiamata « l'Egiziana » si conserva alle scuderie reali del Palazzo Pitti. Ove medesimamente si conserva la magnifica carrozza di gala detta, per le pitture, « Telemaco » che servì all'ingresso in Firenze di Carlo Alberto e Maria Teresa d'Austria l'11 ottobre 1817.

Milano, illustratosi nella nostra arte durante l'epoche trascorse colla bellezza e col numero di carrozze che ne percorrevano le strade, mantennesi al posto conquistato, e si onora di eccellenti carrozzieri, per es. un Giovanni Boschetti (fior. nel 1830). Egli fabbricò una carrozza al duca Antonio Litta la quale mandata in Persia, lungo il viaggio traversò una serie di guai che cagionarono molto danno al bellissimo veicolo (1). Le vie della Metropoli lombarda videro dunque la carrozza, coronata dalle insegne imperiali, nella Collezione della Casa d'Austria a Vienna (fig. 276): questa carrozza, capolavoro di eleganza, ricchezza e arte, servì a Napoleone a Milano, e non sfigura in mezzo alle molte bellezze neo-classiche di cui la Capitale del regno Austro-Ungarico mena legittimo vanto.

Continuarono le portantine.

Nelle ricchezze mobiliari della Villa di Stra, attrae un'elegante portantina. Bianca, lumeggiata dall'oro in una musicalità signorilmente placida. Due leoni caudati e alati ne compongono l'ornamento sugli zoccoli laterali; due sottili cariatidi formano, sul davanti, il sostegno ad un'esile cornice nel cui fregio, alcune foglie simmetriche si allineano chiamando un ornamento aureo delicato in vòlute, bocci e fiori, il quale s'incurva ai lati seguendo il garbo dei vetri, rettilineo in cima, curvilineo in base. Nel resto semplici sagome con imperlature. La composizione di questa portantina non annuncia alcuna novità; ma l'uso che l'artista qui fece degli elementi

(1) In questo tempo si cominciarono i *broughams* a due ruote, iniziati da lord Brougham (1831) in Inghilterra oggi molto usati.

classici, potrebbe essere fecondatore se esso sapesse insegnare senza vincolare la fantasia.. Un'aquila bicipite, sul davanti, superfetazione d'arte, attesta innocentemente una padronanza di cui non giova occuparsi (1). Meglio completare l'attraente soggetto col ricordo d'uno scelto « tilbury », a tre rote, costruito e datato 1813, esposto alla Mostra retrospettiva di Milano nel 1906 colla cassa solcata da agili grottesche: appartiene a Cesare Sala di Milano. E ben altro potrei scrivere, potrei aggiungere che il metallo talora cuoprì le casse saettando luci abbaglianti e accolse, a sbalzo, delle imagini, figure intiere e medaglioni. Ma questo non può darmi ragione a lungo discorso in questo luogo.

Gli strumenti musicali, i cembali, le spinette, le arpe che nell' epoca del Barocco e del Roccoccò svolsero motivi ondeggianti e ricchi, nell'epoca dell'Impero si ridussero a più modesti propositi; e l'ottone o il bronzo dorato formarono base e capitello alle gambe dei cembali, ed intervennero nella massa lignea a contornarsi in qualche sagoma specialmente nei sottocornice. Il resto esprime l'austerità dello stile.

Tuttociò riguarda il fondo dell' arte neo-classica, e qui si ripete solo per constatare che l'Impero vestì i suoi strumenti musicali con un gusto che ci appartiene, appartiene cioè a noi avidi ricercatori di forme vissute.

§ 3.

Lavori di Metallo (2).

Ferro, Bronzo, Ottone.

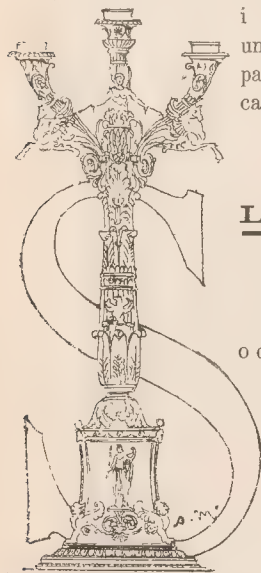



Fig. 277. — Candelabro dalla *Raccolta di Decorazioni* di Carlo Percier e Pietro F. L. Fontaine.

o di riassumere la materia, perciò non posso toccare tutti i rami dell'albero artistico rigoglioso. Nei ferri i cancelli, i parapetti, gli alari col resto al corredo dei camini, e le armi, ecco un campo vasto di esplorazione che potrà suscitare compiacenze all' esteta il quale volesse investigarlo. La Francia ancora signoreggia: il cancello alla corte d'onore nel Castello di Compiègne è un modello di bellezza neoclassica del ferro il quale si combina, sovente, al bronzo dorato e all'ottone a spiegar le sue linee con vivacità, sostituito dal bronzo e dall'ottone in alari, molle, palette di cui, agevolmente, si comporrebbe una raccolta curiosa. Perchè l'epoca napoleonica, ben lungi dalla prosa dei termosifoni, si gode le fiammate nei camini artistici e si studia la bellezza di alari e parapetti da camino i quali assursero a movenze di belle architetture e di sculture sensitive.

E le Baccanti e le Meduse e gli Amori si dànno non infrequente convegno su questi ferri, su questi bronzi, su questi ottoni da camini corredo ad ogni quartiere neo-classico.

Se pertanto lo sguardo si volge alle armi, esso si smarrisce in una massa di opere che offre suoi lati piacevoli a noi che le armi guardiamo soltanto nella bellezza che contengono. L'eleganza delle armi viene attestata da molti oggetti che abbelliscono i Musei; e Napoleone possedette una Raccolta di spade ricca di ceselli onde i saggi comparsi qualche anno fa a Parigi nella Esposizione Retrospettiva Militare apparvero oltremodo edificanti (1). Poichè all'epoca neoclassica le armi cortesi s' intrecciarono a quelle esclusivamente destinate a colpire; e benchè l'Imperatore tenesse in maggior conto queste di quelle, le armi napoleoniche si copersero di ornati in ceselli e ageminature di cui sono novella attestazione varie pubbliche e private Collezioni (2). Dalle quali non si possono escludere le armi nel Museo Filangieri a Napoli che conserva alcuni pezzi i quali appartengono all'Impero, un grande fucile francese da caccia colla marca **La Marre. A. Paris** ageminato in oro e nel color del metallo popolato da Minerva con altre imagini mitologiche. Pezzo principesco.

I lavori di bronzo patinato o dorato nello stile dell' Impero sono infiniti: la moda innalzava a frenesia il desio delle statuette, delle pendole, dei candelabri, dei viticci, dei vasi in porcellana rivestiti con bronzi dorati; e i caminetti, le consolle, i tavolini, le vetrine delle anticamere, delle sale, dei *bou-*

(1) L'assieme si vede in una grande tavola, la XVII del *Wiener Congress* cit.

(2) Veda le Bibliografie del cap. precedente: gli stili del XVIII secolo in qualche libro si assimilano all'Arte neo-classica. Questa osservazione va pei seguenti paragrafi. Aggiunga il recente volume *Le Palais de Fontainebleau Les Bronzes Objets d'àrt* ecc: Anche pei bronzi Parigi senza data ma recente (1910). Belleri produzioni in fototipia

(1) *Exposition Retrospective Militaire* ed. Boutet.

(2) Veda una tavola importante, sciabole, fucili, pistole, in *Wiener Congress*, cit. tav. XLII, e altre incisioni, qui, medesimamente.

doirs, delle camere ne erano ricolmi. Il bronzo servì per di più a fabbricare vasi d'arte e tenui porta-gioielli, piccoli scrigni, calamai, campanelli, oggetti da tavola, piccoli ornati da mobili, ed il cesello si unificò al bronzo, non invano, ad onorar la bellezza.

a

b

Fig. 278. — Candelabro e piccola pendola.

Il bronzo dorato potè prendere il posto dell' ottone sui mobili e compose borchie, corone, festoncini, paci, palmette, figurine, in cerniere, in bocchette, in maniglie, in fregetti, formando un cumulo di piccoli bronzi. Io vidi degli Amorini colle faci in mano simmetrici presso un fiore, delle vaschette emergenti da un motivo a giràli, dei vasi abbondanti in fiori e dei grifi in simmetria; nè tutti questi pezzi rapportàti sono tenue omaggio all'arte che c'interessa. In tanto cumulo di piccoli bronzi la produzione volgarmente industriale s' insinua; ma ciò potrà interessar meno qui allorchè i bronzi giurino fede allo « style Empire ». L'industria che oggi assorbe tutto aveva allora iniziato il suo cammino trionfale.

Ora potrei presentare moltissimi scultori che in figure non infrequentemente importanti, più spesso che non si creda deliziose, accrebbero la statuaria decorativa: statuette, gruppi, bassorilievi a cui accennai nelle prime pagine del presente Capitolo. Vedremo quindi agitarsi questa statuaria in pendole, candelieri, viticci dove essa interviene, soggetto principale, a fondersi agli ornati con un garbo inimitabile da chi non possiede alto il senso della decorazione. Simone Duguet fu non oscuro scultore di bronzi in Piemonte (fior. nel 1795); e, regio scultore, egli fu sostituito a corte dal figliuolo Giovanni che acquistò buon nome.

In una popolazione di statuette decorative rivive Napoleone nella sua imagine pensosa e pronta, e cito le statuette escludendo i grandi bronzi; ed i bronzi, cogli argenti e gli ori figurativi si amplificano in vasto medagliere napoleonico nel quale il generale delle armi d'Italia e d'Egitto, del Primo Console e dell' Imperatore, si avvicendano quasi incompostamente tanto spesseggia il numero delle medaglie a cui mi riferisco. Molte rappresentano lusinghiere allegorie d'un simbolismo trasparente, moltissime recano la effigie del Bonaparte, altre infine ravvivano il ricordo dell'Eroe, dell'Imperatrice e del Re di Roma. Tra le medaglie alcune ammirate onorano il Vassallo, il Manfredini e lo Zecca artisti lombardi, altre appartengono allo Stuckart, allo Schmidt, al Merciè, al Duvivier, al Brennet il quale cesellò una medaglia d'oro coll'effigie di Napoleone dopo la battaglia di Marengo. E ricordasi una superba medaglia del Manfredini dopo la Vittoria d'Iena (1806), pagina soleggiante l'Imperatore in una delle sue azioni meravigliosamente fulminee e patriottiche. Un piccolo bronzo nella Collezione di M. Cheramy, Napoleone la vigilia di Wagram, rappresenta il Bonaparte seduto e addormentato, il piede destro in terra, il sinistro su un rialzo di terreno da cui si muove un tralcio di quercia con un' aquila che guarda l'Eroe.

Questi motivi si ripetono sulle pendole, repertorio inesauribile di idee pattriotiche, gioviali, capricciose, scherzose e folli.

Lo stile dell'Impero si umilia ovunque alla simmetria; esso deve la sua frigidezza in parte al gusto dell'immobilità che creò il motivo antiestetico, la pendola in mezzo al caminetto e i due vasi o i due candelabri o candelieri uguali di fianco. Ciò spinse vieppiù a creare i vasi e i candelieri i quali si accompagnano alla pendola e formano un complesso indissolubile.

Il Settecento comunicò al nostro stile cotal tema comune e noioso, il quale trova molte simpatie oggi in cui la gente insensibile adotta il Roccoccò o l'Impero, secondo che il mercante vende a buon mercato la pendola in questo piuttosto che in quello stile.

La pendola costituisce, insomma, un bronzo dei più consueti; da ciò la inesauribilità del suo repertorio ideativo che si vale, col bronzo, di marmi, pietre dure, alabastri, legni in basamenti e decorazioni architettoniche animate da figure bronzee. Esempi: Polimnia ritta tocca una grande cetra appoggiata sur un piedestallo e il quadrante s'apre sulla parte inferiore della cetra, un basamento marmoreo solcato da ornati argentei sussidia la deliziosa composizione felicemente eseguita; non accenno i peducci unghiati, fiancheggiati da mezze antefisse disposte nel senso orizzontale: Palazzo reale di Milano. Diana cacciatrice, sottile e snella figura sur un carro tirato da cervi nervosi, un cane presso Diana, un altro in custodia ad una compagna di lei, tutto rialzato da uno zoccolo di malachite, dove in larghi pannelli si svolgono alcune scene venatorie, il quadrante in mezzo al carro e lo stile vivace. Una giovane donna, ideale figurina di fata sta assorta nella lettura al lume d'una lucerna; la sua poltrona è fiorita, il suo banco di studio si allarga ad ornati e riceve il quadrante, lo zoccolo necessario alla composizione biancheggia nell'alabastro. Un corno d'abbondanza finisce in un'oca e dentro una figuretta si gingilla con un cagnolino a cui offre dei dolci, sulla parte più larga del corno il quadrante, tutto sopra un piedestallo ligneo ovale con riporti metallici. Minerva, patina scura, spicca sur una base di marmo rosso con ornati di bronzo dorato. Questo tema si ripete e il contrasto oro-bronzo naturale si richiama in queste pendole a tronco d'albero su cui una figurina in ginocchio scrive « *Pensez à moi* »; il quadrante sorge ampio fra « li rami » e sullo zoccolo scherzano gli amorini, tutto nel bronzo dorato eccetto il tronco d'albero scuro. Candelabri relativi.

Nè occorre dirlo: spesso la indissolubità del motivo — candelabri, candelieri e pendola — adduce all'artistica analogia delle tre parti nel motivo stesso. Continuiamo.

Giovine donna sdraiata tra fiori e giràli; sur un punto appoggiato al quadrante dorme Amore, a cui la giovine donna stacca provvidamente le ali perchè Amore resti da lei. Questa scena pare inspirata dal tempio ionico sull'Acropoli d'Atene dedicato alla Vittoria senz'ali inducente il pensiero alla Vittoria, che ferma sull'altura evocante il genio di Fidia, non abbia ad abbandonare il luogo che conobbe le artiglierie del Morosini nel 1687.

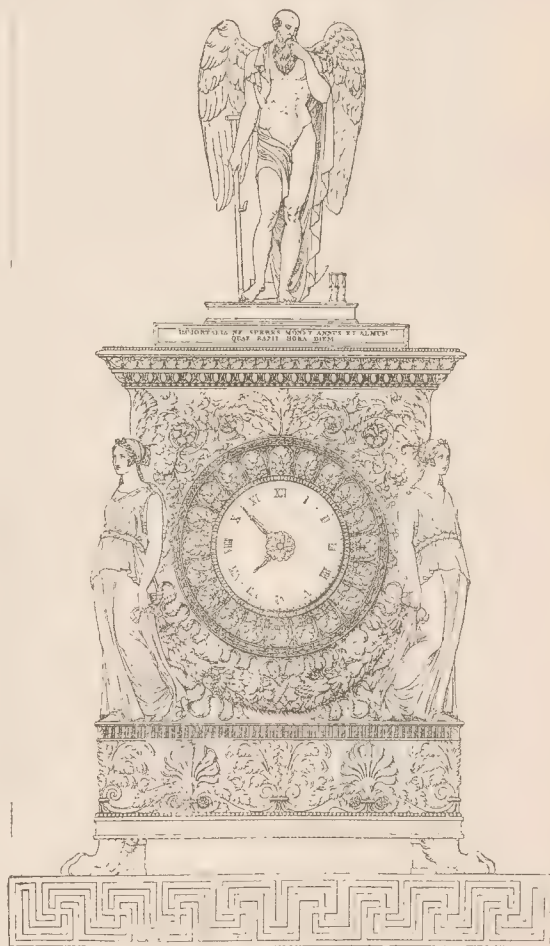



Fig. 279. — *Milano*: Piccola pendola premiata all'Accademia di Brera (da una vecchia incisione).

La estrema dovizia dei motivi non esclude le ripetizioni; e la poesia alessandrina che eccitò temi di amore, non sviò gli spiriti dall'austerità della prisca Roma. La lupa latina passeggia a sazietà sul piedestallo delle pendole neo-classiche e poichè l'Impero s'inebriò alla voce di Roma e dei Romani, una pendola integratissima alla nostra epoca, eccola nella mia tavola

CXXXIV con soldati latini e donne Sabine. In bronzo dorato, essa è molto grande, tutta gialla nelle figure, verde antico nello zoccolo, su cui balzano le imagini in oro e giallo della sagoma basamentale enfatica, quasi fosse un dipinto di Luigi Giacomo David. Il bassorilievo sale a maggior piacevolezza del grande alto rilievo. E il movimento che l'artista quivi impresse addita un buono scultore ed un eccellente cesellatore. Intorno al quadrante si legge *Manfredini orologiere del re*, Milano: firma nota.

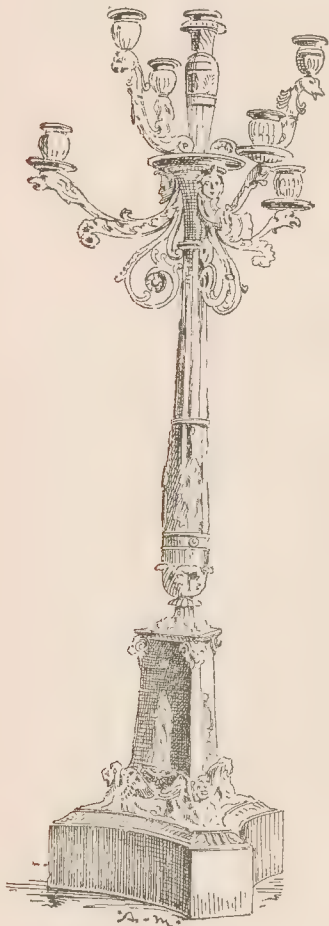



Fig. 280. — Candelabro bronzeo.

La pendola da consolle trovò un diminutivo nella misura non nella genialità inventiva, e le piccole pendole da tavolino che formano una cassa da oriolo tentarono il capriccio: un vaso a cui è annessa una figurina alata (fig. 278 *b*) va alla pigrizia di un piedestallo coperto da nascimenti, fiancheggiato da figure silenziose, sormontato da una dura statua, il Tempo, disegno di Gaetano Durelli (fior. nel 1811) milanese. L'orologio fu premiato a Brera e questo premio può spiegare la impotenza della piccola pendola braidense che si guarda sbadigliando. Lo sbadiglio è contagioso. Cambiamo argomento (fig. 279).

Raccolsi vari candelieri ad attestare, come posso, la inesauribilità dei motivi corrispondenti alle pendole e i candelieri neo-classici, oggi vittoriosi sul tempo, sono moltissimi; alcuni senza la pendola amica come si vedono nella Villa del Poggio Imperiale a Firenze. Così dall'alacre candelabro sollevato da una imagine alata, una saetta (fig. 278 *a*), serpeggia qui una fila di candelabri e viticci, i quali spiegano varie correnti di gusto. Due si contrastano come gli ingredienti più opposti dell'arte neoclassica, l'adorazione della romanità (fig. 280) [veda anche il candelabro, iniziale a questo paragrafo (fig. 277)] e il fàscino dell'egizianismo (fig. 281 *b* [1]). Non aggiungerei altro se non fosse da indicarsi il viticcio murale (fig. 281 *a*) molto usato nello « style Empire » e la signorilità di un candelabro elegantissimo (tav. CXXXV). Questo candelabro ha il suo compagno e la pendola analoga sbiadisce nel confronto della nostra composizione.

Fig. 281. — *Versailles*: Candelabro murale nel « Grand Trianon » e Candelabro da consolle

E bisogna conoscere la temperata policromia del mio candelabro, bronzo dorato con note bruno-rosa nelle fascie tra il bassorilievo delle danzatrici bruno-rosa nel plinto.

Tale policromia suscita un'osservazione generale: cioè a somiglianza delle pendole, i candelabri traggono effetto dalle figure in bronzo naturale e dal viticcio che nel basamento si indora. Gli oggetti di illuminazione si completano colle lucerne e colle lumiere: le vitree

(1) Nel Palazzo reale di Milano un'Osiride, tatuata di geroglifici forma la base d'un candelabro con giràli per quattro candele. V. sul soggetto dei candelabri neo-classici il Museo Civico di Torino.

si considerano a parte. Di queste ecco un modello grazioso (fig. 282); di quelle sovvengasi la forma modellata sulle lucerne greche, latine e paleocristiane. Collocate su colonnette di bronzo dorato, semplici e rigide infogliate e striate, le lucerne neo-classiche fioriscono la loro discendenza arcaica d'una giovinezza novella, sufficientemente fredda e storicamente interessante.

Questo delle lucerne si direbbe, così, il contatto più stretto della nostra arte colla « santa antichità »: qui il neo-classico copia alla lettera, e la copia entra nella vita senza esitazione.

Fig. 282. — Lumiera.

Un altro oggetto esprime press'a poco la stessa fedeltà e finzione: il tripode. L'arte neo-classica fu prodiga di tripodi, all'uso antico: allorchè Atene e Roma tornarono a imperare, questa forma di mobili bronzei fu fabbricata insistentemente e i tripodi, ideati secondo l'uso antico, con figure femminili alate, sfingi, storie mitologiche, alla base co' piedi unghiati, si misero spesso negli angoli a sostenere vasi da profumi, come viene indicato dagli Inventari. Il Percier e il Fontaine, che idearono molti disegni « style Empire », offrono vari modelli di tripodi nel ritmo greco-romano (fig. 283). Nè essi furono sempre bronzei nè sempre furono guarniti riccamente, dorati o inargentati; talora ricevettero loro forme nel legno e se ne conservano indicazioni precise offerte da lavamani, comodini, piccole tavole. Qualche volta i tripodi bronzei si tramutarono in portafiori, come nel ritratto di Maria Anna Elisa sorella di Napoleone di G. Bosio di Venezia inciso da F. Ambrosi (1811).

Ricordo un tripode col piano tondo, smalti dell'Officina di Benedetto Barbaria a Venezia, disegno di Giuseppe Borsato, bronzi fusi e cesellati di Bartolomeo Bongiovanni vicentino, e la parte lignea di Giacomo Bazzani veneziano.

Il disegno è freddo, e l'importanza di questo tripode o tavola sorretta da un tripode, consiste negli smalti legati in oro e argento. La freddezza del disegno non deriva qui soltanto dai motivi comuni, piccole cariatidi caudate e infogliate, cavalli marini e simili, deriva dalle proporzioni non agili e dalla linea non graziosa. Eppure fu questo tripode molto considerato se si offerse in omaggio a Maestà imperiali (1).

I tripodi e i bruciaprofumi attestano dunque profonda fede di imitazione. Si riprodussero in tutte le misure; dalle grandi alle infinitamente piccole, gingilli da consolle e da camino, mobili da anticamera, da sala, da *boudoir*.

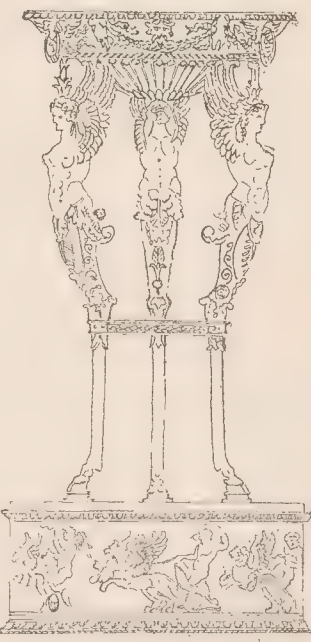
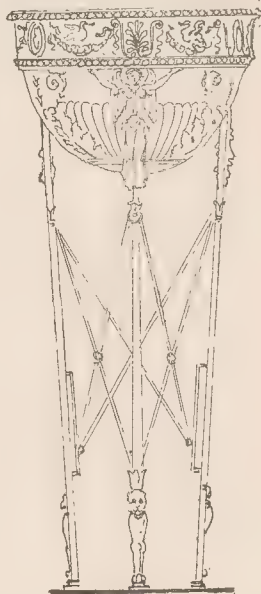



Fig. 283. — Tripodi di bronzo dalla *Raccolta di decorazioni* di Carlo Percier e Pietro F. L. Fontaine.

(1) Riprodotto in *Omaggio delle Provincie Veneta alla Maestà di Carolina Augusta imperatrice d'Austria*. Venezia, 1818.

Nel quadro di Giambattista Isabey, il Battesimo del re di Roma dianzi citato, un bruciaprofumi, ornamento notevole alla camera del battesimo, svolge il motivo di cariatidi alate entro una rigida simmetria. Motivo consueto.

I tripodi neo-classici multipli nell'uso, vari nelle materie, lignei e bronzei, che sforzano il contatto dell'epoca napoleonica coll'epoca greco-romana, addurrebbero ai mobili propriamente detti, i quali, anzichè lignei, poterono essere bronzei. Quanti ne esistono ancora!

Specchi a dondolo, ossia « psychès », tavolini, letti. Un letto magnifico, forma e materia che oggi interessa, si conserva nel quartiere reale del Palazzo Pitti a Firenze.

Nello stesso gruppo metteremo le cornici di bronzo dorato. Esse non si adottarono usualmente a quadri da appendere, alle pareti, ed avrebbero usurpato al legno un ufficio suo naturale. Se ne cesellarono invece moltissime, in piccole dimensioni, destinate a sussidiare colla loro non incauta ricchezza, i ritratti miniati signoreggianti i tempi che descrivo. E sagomate, nel tondo, nel rettangolo, nel quadro, striate sui pianetti, ovolate, imperlate, arricchite da festoni, fiori e nastri, queste cornici, o cornicette, appaiono spesso ove siavi una miniatura, ben intonate ad essa nel mansueto color dell'oro, spente ai lustri sfacciati, deferenti alla finezza d'un pennello che carezza e carni e tessuti e pizzi.

Concludo il paragrafo accennando la infinità di vasi, oggetti graditi d'addobbo, e additando l'alacre fabbricazione di tenui cose bronzee, porta gioielli con fiori e frutta, piccoli scrigni con medaglie e festoni, calamai, campanelli, oggetti da tavola e il prolifico prodursi di piccoli bronzi da mobili, a cui accennai (1). Questa immensa famiglia bronzea si unifica agli ottoni e combaciadosi a questi, appare più folta di cose e più densa di fatti.

L'Impero adottò la policromia del legno e dell'ottone: pochi ornati d'ottone bastano ad avvivare la linea tranquilla di un mobile neo-classico che si attenua nella rigidezza delle linee rette e si riscalda e vibra ai rapporti d'ottone, lastrine incise e lavorate a sbalzo. Una Raccolta di queste lastrine appartenenti al nostro stile, riassumerebbe una importante serie di motivi capricciosi quanto consente la Classicità rinnovata. Il mobile dell'Impero è il mobile dei piccoli ornamenti rapportati i quali, a qualunque ordine ideativo appartengano, vivaci, austeri o romantici, precisano pensieri d'un frasario esteso. Chè l'ottone quivi si slarga in boccette, maniglie, fregetti cesellati a mo' di festoni, campanelle, mascheroncini, a non parlare di amorini, piccole Vittorie, cornucopie, lire, piccoli elmi, daghe e altri emblemi militari o poetici.

Dicevo degli ornamenti d'ottone, bocchette, maniglie, fregetti: aggiungansi le borchie, le piccole corone, le faci come nel bronzo, comuni all'ornamento metallico che studiamo, quanto i busti e le erme decorative, le teste di Medusa e il caducèo ossia la verga alata di Mercurio, la quale si ripete nel nostro frasario da principio alla fine. Tali minuti lavori si riuniscono con somma abbondanza nell'ornamento metallico, onde pochi mobili lignei di qualche pregio ne sono sprovvisti: e poichè le combinazioni del legno coll'ottone ricercansi quasi ansiosamente ai tempi che indaghiamo, l'ottone si plasmò in ornati e si compose in vasi a cui si abbeverano cicogne tra giràli, creando fregetti isolati destinati ad abbellire la superficie del legno. Essi balzano chiari, col loro contorno netto, chiari e isolati nel mezzo, cioè non continui su tutta la superficie che potrebbero ricuoprire, e balzando così sulla tinta scura del legno, dànno vivacità al mobile che riceve da essi, in buona parte, la sua singolarità.

In taluni mobili usuali l'ottone si limita ai capitelli e alle basi, o si estende a qualche sagoma: nel sottocornice, per esempio, nella inquadratura o nelle inquadrature dei cassetti e tal brio giova.

Prima di abbandonare il paragrafo ricordo l'ottone in cornicette ad accompagnamento di miniature, ritratti o scene colorite da pennello paziente. Qui dovrei scrivere quello che poche linee più insù dissi sul bronzo dorato, che si incurva o si allinea a formare cornicette, sussidio di piccoli quadri che nei salotti, stile Impero, vedevansi sulle consolle, sui tavolini, sui cassettoni e sulle pareti.

Oreficeria e Gioielleria

L'arte neo-classica amò gli oggetti d'oro, argento gemme, smalti; e le eleganti della società napoleonica nel corredo personale e domestico non invidiarono la società dei Luigi, salvo il minore sfarzo. Ma i costumi sono eguali. Le tavole biancheggiavano d'ar–

(1) Alcune borchiette bronzee da mobili formano il corredo d'un mio studio: *Dal Roccocò all'Impero* in *Arte ital. dec.*, 1906, fig. 1-2-3.

genterie cesellate, le sale splendevano di piccoli oggetti d'oro o argento dorato, i gioielli scintillavano sugli abiti femminili e gli astucci, le scatolette, le tabacchiere, gli orologi d'arte, le medaglie o i medaglioni della società settecentesca, continuarono ora la loro corsa febbrile smaltati, miniati, dorati.

La Rivoluzione che aveva spento le fiamme nelle teste femminili, fiamme divampate nell'epoca dei Luigi, di Luigi XV principalmente, doveva aver le sue maggiori conseguenze sull'uso degli argenti, degli ori e delle gemme; così, da primo, ridusse il capriccio a limitàti confini. E in Francia, la Bastiglia demolita divenne una miniera che alimentò la gioielleria patriottica; da ciò le gioie ornate da pezzettini tolti alla terribile prigione distrutta dal popolo nel 1789, e la moda dei « bijoux à la Constitution » citati in una lettera di Madame de Genlis (1). In seguito però gli argenti, gli ori, le gemme tornarono e si immaginarono perfino i mobili argentei. Dono imperiale ma, intanto, si fabbricarono e si fiorirono di gemme.

I mobili metallici non sono una novità, e l'argento concorse ad abbellire tavole e sedie nell'antica Roma, intarsiando il bronzo; e il bronzo fu il materiale del mobile latino, nè fu sdegnato dal neo-classico.

Sonnecchiano gli oggetti sacri (fig. 284 [2]): l'epoca del loro trionfo non appartiene al nostro stile. La società pensa all'anima nei momenti di paura, e le lusinghe della mondanità esercitano maggior fàscino che le privazioni della fede se la pietà non incalzi.

La nostra arte vanta dei mobili argentei, che non interrompono la trattazione e non sviano il lettore che lesse, qui, d'un ciclo di mobili disegnato da Pietro P. Prud'hon. Ne dò lo specchio a dondolo, una famosa « psyche » della serie che il Municipio di Parigi regalò a Maria Luisa arciduchessa di Austria, imperatrice de' Francesi. La serie non trasmodante, all'argento unisce le gemme; e il disegno del valoroso pittore nonchè l'esecuzione dei rinomati orefici Odiot e Thomire, impresse a' nostri mobili le traccie indelebili della bellezza (fig. 285 [3]).

(1) Miss Williams, *Lettres écrites de France a une amie en Angleterre* « Madame de Genlis porta à son cou un médaillon fait d'une « pierre polie de la Bastille ».

(2) Un grazioso ostensorio argenteo neo-classico vanta la chiesa della Passione a Milano: consta d'una specie di tempietto ionico, tondo, sormontato da cupola cassettonata all'esterno e sostenuto da un piede che si allarga in fondo, ornato da mensolette che suddividono il piede in vari triangoli ornati da tondi e da giràli. Oggetto elegante.

(3) Havard, *Dictionnaire*, vol. IV, tav. 27, riproduce lo specchio del Prud'hon assai diverso dal mio: il disegnatore dell'H. alterò l'originale prud'honiano.

I mobili prud'honiani ornarono un gabinetto famoso nel Palazzo Ducale di Parma e furono distrutti per sollecitudine degli Austriaci i quali, sospinti da ragioni politiche, vollero la fine di que' mobili e l'ottennero. Però non tanto facilmente: ci volle un ministro come Vincenzo Mistrali, ignorante e cortigiano, che tolse il motivo da un calamità a compiere il suo sinistro disegno, sperando chissà qual premio dal Governo che umilmente serviva. Il motivo fu il co-

Fig. 284. — *Milano*: Parte superiore d'un ostensorio premiato all'Accademia di Brera: (da una vecchia incisione).

lèra piombato sugli Stati parmensi nel 1831. Occorreva denaro e l'argento de' mobili avrebbe servito a coniar moneta. La proposta fu lanciata: sul primo Maria Luisa la respinse, poi si persuase e la condanna senza appello fu pronunciata. Sennonchè, fuor dalla reggia serpeggiò il disgusto, l'opposizione si propagò e Parigi, che aveva donato i mobili, tentò di ricuperarli, offrendo una somma doppia o tripla, dicesi, del loro valore. Alla fine del 1831 brutalmente spezzati i mobili, ornamento cospicuo al Palazzo Ducale di Parma, pigliarono la via della Zecca di Milano e si trasformarono in monete coll'effigie di Maria Luisa. Il ricavo fu piccolo, la vergogna molta; ed essa cade specialmente sulla ignoranza di Vincenzo Mistrali e sulla debolezza di Maria Luisa (1).

(1) Il De Mauri in l' *Amatore d'Oggetti d'Arte* e curiosità 2ª ediz. Milano, 1907, riproduce in piccolo a pag. 508 e seg. le incisioni dei mo-

Il Bouchot che conobbe ma non vide questi mobili (1), narra in altro modo la sorte di essi, ferocemente sollecitata da un flaccido cortigiano M. de Bombelles, addetto alla persona di Maria Luisa. Il Bombelles odiava

Fig. 285. — *Parma*: « Psychè » o grande specchio a dondolo nel Palazzo Ducale: (da una vecchia incisione).

a morte la memoria « du Côrse ». Napoleone era morto, i mobili parlavano d'un epoca abominevole, ed egli tolse la occasione dal colèra di Parma per implorar la fusione a beneficio dei colpiti. La qual cosa avvenne senza che Maria Luisa mostrasse il minimo rimpianto; invece gli operai destinati al massacro ne sarebbero stati addolorati e il sacrificio fruttò poco, tenuto conto che i mobili argentei si dovettero sostituire con de' mobili equivalenti di palissandro (1).

Lo Champeaux dichiara che i nostri mobili si fusero nell'anno 1815, « mais il en reste les « dessins originaux chez M. Eudoxe Marcille » (2). Sembra che lo Ch. non fosse esattamente informato sulla fine dei mobili prud'honiani la cui storia fu narrata su notizie « inedite » (così il De Mauri) dal De Mauri avanti ch'io ne parlassi nel mio *Manuale d'Arte Decorativa*, ove confermai di non saper dove fossero i mobili di Parma Prima di scriver questo, mi ero rivolto a Parma, e quivi persone autorevoli non mi seppero informare sui mobili miseramente perduti. Il De Mauri crede che il ciclo degli argenti parmensi rappresenti tutta un'ordinazione diretta al Prud'hon, mentre deve dividersi dagli altri mobili, la culla che il mio A. pubblica colla «, psychè » una toelette, una poltrona, ecc. La culla venne chiesta dopo e sarebbe stata risparmiata dalla famosa distruzione. La mitologia s'interrogò dal Prud'hou nel comporre quest'ultimo mobile di cui offre una idea la culla nel « Mobilier National » incisa non molto lungi di qui. Una differenza interessante è l'aquila imperiale che, ferma, sulla base della culla di faccia al futuro re di Roma, pare che vegli e ispiri. Una differenza decorativa, fra le due culle, consiste in un am pio disco o scudo collocato dietro la testa del fanciullo, schienale solenne della culla primeggiato dalla N. napoleonica; consiste in una minuta decorazione di balaustrini sui fianchi ove nel disegno mio si allargano le placchette, e poi, il fondo sottostante e inferiore che nel mio disegno manca, sull'originale si vede minuziosamente scolpito a foglie simmetriche, glaciali e parallele.

All'oreficeria appartengono più direttamente i vasi, gli oggetti da tavola, le custodie, le scatole, le cassette, gli astucci. E quanto alla forma se si tratta di vasi, essi si conformavano a pera o a campana, romaneggiando (vasi alla « Médicis » dicono i Francesi) o si copersero con fregi a palmette o con piccole istorie sul corpo, avendo il manico o i manichi figurativi od ornamentali: un putto, una cariatide, un cavallo alato, un gruppo di fiori, uno di girali.

bili disegnati dal Prud' hon per Maria Luisa: una poltrona é data da me nel *Manuale d'Arte Decorativa*, II[a] ediz., pag. 75.

(1) *La Toilette à la cour de Napoléon*, cap. Marie Louise e Prud'hon.

(1) Pag. 141 e seg.

(2) Le *Meuble* cit. II p. 306. La data 1815 non va; la distruzione avvenne nel 1831 e i mobili furono incisi da Paolo Toschi (1788 ÷ 1854) nella sua famosa scuola calcografica di Parma. Le incisioni si limitano ora soltanto a sei tavole.

Già il solito repertorio greco-romano, più greco che romano, riaffermato qui da una elegantissima zuppiera (pot à oille »), disegnata dal Percier e Fontaine per l'imperatrice Giuseppina, colla cifra imperiale entro le fronde di una corona con qualche carattere della Restaurazione (fig 286). Nell'oreficeria francese, della sua epoca, questa zuppiera imperiale non può occupare minor interesse delle argenterie di Pietro Tommaso Germain o di Aurelio Giusto Meissonnier. Probabilmente la esecuzione appartiene agli orefici Odiot o Thomire, autori di argenterie del Percier e Fontaine, se non fu cesellata dal Biennais che lavorò all'imperatrice Giuseppina, a Maria Luisa e ai Palazzi imperiali. Forse si potrà conoscere con esattezza quello che incertamente io scrivo; a me non riescì saperlo. E col richiamar l'attenzione sulla dolce armonia della zuppiera del Percier e Fontaine, torno alla Raccolta di questi due Maestri che le argenterìe trattarono come mobili con molto rispetto alla classicità.

L'argenterìe in Francia salirono ad estrema importanza, disegnate dal Percier e dal Fontaine ed eseguite dall'Odiot e dal Thomire (1).

Ancora sullo stesso soggetto: i trionfi da tavola biancheggiarono in magnificenze argentee, si abbellirono di marmi e pietre dure, di statuette e parapetti come un esempio nel Palazzo reale di Milano e in uno superbo che possiede (1910), ivi l'antiquario Segré presso S. Giovanni in Conca.

Scultori cospicui poterono chiamarsi alla modellazione degli assiemi o delle parti di oreficeria come si chiamarono forse in un medaglione di Maria Luisa, ornamento d'un suo calamaio argenteo con festoni, amorini, e nella custodia argentea a cui appartengono, due bassorilievi ovali modellati dal Canova (fig. 287 2]). La custodia servì ad un volume offerto a Carolina d'Austria « Augusta Imperatrice e Regina » ricco d'incisioni, impresso a Venezia nel 1818, intitolato « Omaggio delle Province Venete alla Maestà di Carolina Augusta ». Esso contiene, riprodotta in cinque azioni, un'altra scoltura del Canova, la musa Polimna; e i due bassorilievi ch'io disegno dagli originali contenuti nell' « Omaggio » ivi incisi da Francesco Hayez, rappresentano la Danza di Venere colle Grazie alla presenza di Marte, e la Danza dei Feaci al conspetto di Alcinoo, composizioni convenzionali secondo l'uso del tempo. Il Canova modellò un'altra custodia, quella destinata a « S. M. l'Imperatore », due bustì: un Giove Egioco e una Pallade

Fig. 286. — *Parigi*: Zuppiera per l'Imperatrice Giuseppina: dalla *Raccolta di Decorazioni* di Carlo Percier e Pietro F. L. Fontaine.

Pantèa, che non potrebbero meglio evocare l'austerità classica, ora maestra di scarpelli e pennelli. L'Autore dei ceselli, un Bartolomeo Bongiovanni vicentino, si educò all'Accademia di Venezia il quale, scelto a sì solenne cimento, dovrebbe considerarsi buon Maestro. Capisco, l'incarico è ufficiale.

Oggetto artisticamente più umile ma di buon gusto, la cassetta con riporti d'argento dorato nella Collezione dell'Arciduca Raniero a Vienna(tav. CXXXVI), vanta il fàscino delle cose semplici: la scena, nella placchetta del fregio, riproduce la celebre storia delle Nozze Aldobrandine nella Biblioteca del Vaticano, con una figura meno, a destra, (1). Questa placchetta circondata da sottili nascimenti e da aquile arcigne entro corone che ravvivano il pensiero dell'aquila famosa nell'atrio dei SS. Apostoli a Roma, forma il

(1) Bouilhet, *Orfèvreries de Style Empire exécutées par Cl. Odiot*. Parigi, Volume di tavole eliotipiche ben eseguite. Interessante.

(2) Lo stesso potrà dirsi della lampada votiva, argento offerto da Ferdinando I di Napoli nel 1821 alla SS. Annunziata in Firenze, Bella nell'assieme, composta con garbo, ornata da angeli genuflessi sur una fascia che divide l'argento in due parti, reca una iscrizione che attesta l'età e il nome dell'offerente. Il quale fe' cesellare la lampada in ringraziamento dei trionfi austriaci sui costituzionali nel regno di Napoli.

(1) Veda il dipinto originale nel mio *Manuale di Pittura Antica e Moderna*, 3ª ediz., tav. II.

soggetto principale, decorativo, alla cassetta napoleonica, animato dalle api argentee, sostituzione napoleonica ai gigli di Francia. Esse, come tante violette, simmetricamente spuntate, leggiere, si allienano su tutta la superficie del mobiletto e contribuiscono alla sua eleganza. Il campo si cuopre di bellezza ed io riunì modelli e materiali eccellenti di cassette, astucci, tabacchiere, orologi, medaglioni, ninnoli alle catene, alle collane.

Qui il mio soggetto chiama a rassegna i miniatori e gli smaltatori; perocchè tutti gli oggetti che nominai furono o poterono essere miniati. L'arte del miniare continuò a coltivarsi fervorosamente nell'epoca neoclassica; e non si contano i ritratti, i paesaggi, le macchiette che compiono l'opera dell'orefice o del gioielliere, in cassette, astucci, tabacchiere, orologi, medaglioni. Perciò il miniatore e lo smaltatore si incontrano, si avvicinano e si integrano sugli stessi oggetti; onde la storia, all'epoca neo-classica, la quale coprisse del suo silenzio questa parte di attività artistica, si condannerebbe ad essere ingiusta. Ed il contenuto leggiadro che dai ritratti sale ai soggetti mitologici, ai paesaggi verdeggianti in praterie, e questo contenuto che si commuove al romanticismo di ruine pittoresche si estende agli episodi di caccia, si diletta alle macchiette, vola spensierato ai balli e ai giuochi infantili, tocca frequentemente la perfezione tecnica. Vissero al tempo, in cui siamo, dei miniatori eccellenti soprattutto in Francia, centro attivo in ogni campo d'arte; e l'oreficeria a cui la miniatura e lo smalto si accompagnarono felici, loda Gian Antonio Laurent (1763 † 1832), Giovanni Guérin (1760 † 1836), pittore raffinato, Carlo - Guglielmo, Alessandro Bourgois, Maestro personale che profilava le medaglie sul fondo nero. Ed eccoci ai prìncipi: Gian Battista Augustin (1759 † 1829) e Gian Battista Isabey (1767 † 1855), quest'ultimo pittore di Napoleone, Luigi XVIII e Carlo X (1). L'esecuzione minuta, a punta di pennello, questo metodo dell'Augustin « pointilliste » non occulta il difetto nell'A., una certa secchezza figlia di coscienza esagerata che nell'Isabey sale ad armonie misteriose (1).

Fig. 287. — Bassorilievi d'oreficeria.

(1) De Basily-Kallimaki. *Jean Baptiste Isabey* sa vie, son temps Parigi 1910. Con 259 eliotipie, documenti nel catalogo dei suoi lavori Lemoisne, *Exposition de Miniatures* ecc. *in Art*, 1806, p. 241 e seg. Williamson, *Mr. J. Pierpont Morgan's Pictures. The Early Miniatures* in *the Connoisseur*, 1906, p. 201 e seg. E *Wiener Congress* cit. v. Ritter, *Die Miniatur*. Con varie belle riproduzioni.

Presso l'Isabey che troneggia, il suo discepolo Singry interessa e diverte; ed ecco il nominato Augustin meno delicato dell'Isabey, il Point, il Bertrand, il Quaglia fiorentino addetto alla Casa di « Josephine », il Leguay che divide la sua attività fra la porcellana di Sèvres e la miniatura, il Moneret pittore adorato dalle attrici, il Lagrenée « le fils », il Lacourt; ed ecco cento altri miniatori che si cercano oggi in cui le miniature iconografiche attraggono la curiosità.

Alla bellezza delle miniature e degli smalti si aggiunsero pietre, brillanti, diamanti, veri o falsi, e l'armonie divennero fulgide e saettanti nelle cornici e nei fiorellini che dovevano accompagnar le cassette, gli astucci, le tabacchiere, gli orologi, le medaglie. Le quali ora si considerano elementi necessari ad un oggetto infilato a un nastro, a una catenella, ornamento di spille e simili.

All'oro e all'argento, materie nelle scorniciature di medaglie, scatole, astucci, tabacchiere, orologi, si aggiunsero l'agata, la malachite, la tartaruga, la madreperla, il corallo, l'ambra, l'avorio, l'osso, il bronzo dorato, l'ottone, sino il legno e il niello sottomesso all'autorità della miniatura e dello smalto.

Superba Collezione di medaglie miniate in ritratti e figure a Milano, presso la March.ª Teresa Visconti Sanseverino. Ricca di numero, informa bene sull'arte di miniare ai primi del XIX secolo; chè la montatura in generale quivi nè è appariscente nè importante artisticamente. Una semplice sagoma di legno nero che può ampliarsi in una cornice metallica modellata con qualche arditezza ad abbassare la medaglia alquanto dal pianetto che di solito sta a principio della cornice: tale il motivo consueto. E il tondo primeggia sul quadro; e gli ovoli, le fogliette, le striature ondeggianti possono increspare il liscio del metallo o del legno; e la cornice può ricevere festoni, nastri e nodi giammai vistosi, sempre intesi a dar risalto alla miniatura gessosa o rosea, esprimente sottil pennello inaridito nella pazienza.

La fig. 288 contiene un astuccio e una tabacchiera, ove la semplicità del contenuto contribuisce al decoro della invenzione: il lettore sarà attratto dalle medaglie miniate o smaltate, e l'esempio calzante spalanca la via al presente soggetto. Quante scatole, quante astucci, soprattutto quante tabacchiere!

Superbe tabacchiere d'oro nella Collezione del Marchese de Girardin; una offerta dall'imperatore al Duca di Gaeta, l'altra a Stanislao de Girardin, ambedue coll'effigie di Napoleone e Maria Luisa, circondate da fronde d'alloro. E la cospicua Raccolta di orologi, tabacchiere, scatole, astucci pazientemente composta a Milano da Amerigo Ponti, vanta oggetti neo-classici in tabacchiere miniate a cui il curioso ricorre con sommo piacere. Fra molte, una semplice profondamente interessante, con fondo giallo ed un piccolo cammeo

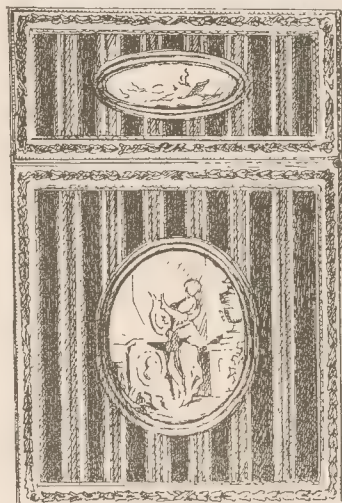



Fig. 288. — Astuccio e tabacchiera d'oro con smalti.

nero-bianco nel mezzo, sorpassa ogni pensiero che voglia la semplicità congiunta alla bellezza; se non si gioisce di più ad una tabacchiera d'oro rettangola e stretta, sul cui coperchio lo smalto serenamente azzurreggia circondato da una fila di perle. Nella stessa Raccolta Ponti una tabacchiera (o scatoletta da dolci?) con fondo rosso rame lustro, una medaglia nel mezzo vibrante in un contorno di diamante, è un boccio di rosa. Ne io allontano il ricordo da una tabacchiera d'oro a striature ondeggiate sul coperchio (motivo ripetuto nelle tabacchiere, nelle scatole, negli astucci) su cui un cammeo. Amore, occhieggia assiduo nel mez-

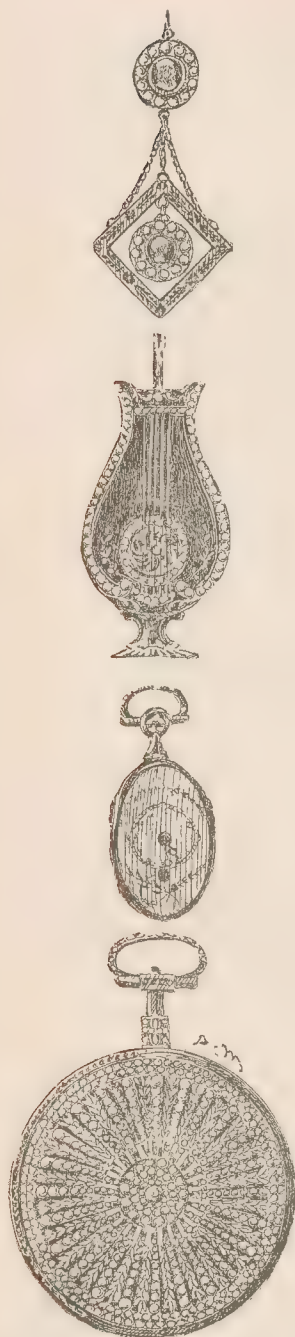



Fig. 289. — Gioielli d'oro con smalti e perle, in Collezioni pubbliche e private.

zo e sul perimetro smussato una striscia di fiori riluce nell'azzurro. E vada il lettore al Museo Filangeri di Napoli davanti un ciclo di tabacchiere argento, agata, tartaruga, avorio con miniature tonde, quadre, rettangole, conchigliformi; e vorrei additare altre Raccolte che accolgono, ravvivàti dallo smalto, carezzàti dalla miniatura gruppi di scatole tonde, usuali, lavorate al tornio, e, semplicissime, di legno nero su cui un ritratto miniato, la testina ricciuta d'una fanciulla o i lineamenti mansueti d'un uom maturo, avvertono che l'arte qui è bellezza, bellezza e ricordo di famiglia in un epoca in cui l'invenzione dei Daguerre non aveva compiuto i progressi attuali. Medaglie, scatole, astucci, tabacchiere dell'epoca napoleonica ne vide la Mostra di Ornamento Femminile tenutasi a Roma. Leggiadra, quivi, una tabacchiera con coperchio, miniata dall'Isabey, coll'effigie del re di Roma, la quale sarebbe stata adoperata da Napoleone, anzi sarebbe stata l'ultima tabacchiera che adoperò il Bonaparte. Accanto fu ammirata una tabacchiera napoleonica, colle parole « Napoleon fit faire cette tabatière avec une pierre « du pavè de Vienne et servit en souvenir de la « conquête de cette ville » (1).

Non mancano le tabacchiere storiche ; se ne potrebbe fare un gruppo a parte, informativo e suggestivo. Un esempio fra tanti.

Nel settembre 1807 passava da Padova una divisione russa proveniente da Corfù diretta in patria; gli ufficiali che covavano un profondo odio contro Napoleone per le sconfitte ch'egli aveva inflitto agli eserciti dello Czar ad Eylau e a Friedland, comperarono numerose tabacchiere col ritratto dell'Imperatore, divertendosi poi a calpestarle nei caffè ed in altri pubblici ritrovi. La maggioranza dei cittadini era rimasta indifferente a questi sfoghi puerili, ma alcune famiglie dell'aristocrazia applaudirono ed incoraggiarono gli ufficiali russi; nè contente di avere approvato gli oltraggiatori con parole, vollero onorarli con feste e pranzi.

Napoleone se ne sarebbe vendicato non fermandosi a Padova in un giro nel Veneto.

Bizzarrie! Si, ma potevano suscitare gravi conseguenze. Non uguali comunque a certe bizzarrie di forma a cui l' imagine di Napoleone si prestò inesauribilmente. Vedasi anche su queste carte, nelle quali, dovendo trattare degli orologi o delle casse da orologio, fisso il pensiero subito sulle stranezze di due orologi a foggia di lucerna e di scarpa, in una Raccolta privata, oro e smalto. Più ragionevole una cassa da orologio con perle e smalti svolgenti due cornucopie simmetriche, splendente sul busto d' una dama, con due putti che intrecciano sopra di essa un serto floreale. Nè è poco graziosa la stella di perle e fronde sulla cassa in un orologio d'una Raccolta privata (fig. 289). Non si finirebbe più. Nè mancano gli orologi storici. Un orologio di cotal serie vidi al Museo di Cluny; d'oro, brilla in un trofeo l'immancabile trofeo d'armi, e fabbricato all'epoca degli Stati Generali, appartenne a Gian Maria Cales, membro dell'Assemblea legislativa e della Convenzione.

Le catene, i pomi di mazza (fig. 290 [2]), attraggono come tanti fiori. Le lunghe catene, châtelaines, continuarono a maglie, intersecate da motivi architettonici, da medaglioncini fiorati, figuràti, con ricco

(1) Le due tabacchiere appartengono alla Msa Roccagiovine di Campanello e furono riprodotte in *Vita d'Arte*, 1908, p. 122 e da *L'Arte di Roma*, n° 1 del 1908.

(2) La catena appartiene a Leopoldina Mayer a Vienna ; il manico del bastone, nella stessa città, appartiene a Rodolfo Wrbna.

corredo di miniature, smalti policromi e perle in circoli, stelle, poligoni. Graziose certe cintole a giorno in oro e gemme: esse chiudono l'abito alla vita e, davanti, con una borchia scintillante, continuano in due ricche catenelle piegate a festoni che scendono sin verso il ginocchio; e dove l'abito sia tutto d'un colore, queste cintole a giorno coll'appendice che ho detto, producono un effetto delicatamente affascinante. Esempio: il ritratto di M^me^ la Duchessa di Bassano di F. Gèrard (1).

Le perle furono ricercatissime dall'arte neo-classica: oltrechè a decorare cassette, astucci, tabacchiere, orologi, medaglie, formarono delizioso accompagnamento a buccole, collane, pendenti, intrecciandosi a file sulle capigliature fulve o brune.

Sulla capigliatura nera piovente in ricci a mo' di diadema si contorna un giro di perle chiamanti le buccole analoghe, nel sensitivo ritratto di Dorotea Herzogin v. Talleyrand e Sagan del Prud'hon, motivo di forbita eleganza; ed una delicata bellezza spunta in una specie di fazzoletto duplicemente piegato intorno la capigliatura che scuopre due giri di capelli, come nel ritratto che Angelica Kauffmann eseguì a Maria Anna. v. Schwarzenberg. Varie miniature mostrano col fazzoletto o il nastro nella capigliatura delle giovani donne e mostrano l'eleganza che accompagna le perle all'epoca napoleonica. In cui le perle si costumavano al collo, ad ornare le sottane, i corpi attillati in semplice o duplice festone, scendenti dal collettone di pizzo, o lino e pizzo intorno al collo. Chè sull'ardita ed abituale scollatura scendeva volontieri una collana di perle a pera, alternate da perle tonde quando esse non ornavano, dondolando, la collana di rose grandi e piccole saettanti luci variopinte. Alle orecchie pendevano le buccole di perle a pera quasi richieste dalla pompa delle collane, che colle loro saette chiamavano gli occhi sul niveo « décolleté ».

Saggio superbo di perle a pera intrecciate a brillanti e pietre variopinte nel famoso ritratto dell'Imperatrice Giuseppina « en grande parure » dipinto da Francesco P. Gérard. Sulla scollatura le perle a pera cadono da una collana ingemmàta, e le perle si assimilano alle buccole a pera pendenti dalle orecchie.

(1) Bouchot, *La Toilette à la cour de Napoléon: Chiffons et politique de Grandes et Dames* (1810-15) *d'après des Documents inédits* Parigi, 1893. Il ritratto trovasi davanti il frontispizio del volume.

Si tenga conto che le collane, all'epoca dell'Impero, conquistarono un posto privilegiato nei lussi d'una dama; e parrà naturale che ciò dovesse avvenire. La moda esaltava gli abiti estremamente scollàti, e la scollatura non altrimenti poteva ornarsi che con una collana pendente più frequentemente che aderente al collo. Si vide il ritratto dell'imperatrice Giuseppina; potrebbesi vedere il ritratto di M^me^ de Talleyrand, quello di Carolina Murat, dipinti dal Gèrard e il ritratto dello stesso di « Madame Visconti », insigne opera che dice il valore del Maestro ed esprime con due file di grossissime perle, la moda delle collane, le quali poterono riunirsi a festoni fermàti a cammei (fig. 291).

Al placato effetto delle perle si contrappose tuttavia il rumoroso giro dei diademi scintillanti in gemme, in cammei, in gioie rutilanti, in fulgidezze caleidoscopiche. Così le perle e i brillanti saettarono luci dal corpo di principesse o regine. In un ritratto di Maria Luisa, incisione di C. Lasinio, una mezza luna splende; splende una gemma a cinque raggi dentro la mezza luna; altre stelle fiammeggiano nel firmamento di questa testa regale e sugli orecchi si posa lo sguardo, grazie a due grandi buccole a pendente lungo, con fiocco tempestato di gemme. Al collo duplice fila di perle, nella seconda fila ripresa a festone.

Accennai il ritratto di Carolina Murat del Gérard: ebbene esso culmina nella ricchezza d'una di queste collane, che contrappongonsi bene

Fig. 290 — Catenella, anello e pomo di mazza, argento, oro, smalti e perle in Collezioni private.

all' effetto delle perle: le perle ivi si intrecciano a gemme scintillanti, a stelle che accecano coi loro lustri prodigiosi componendo una collana il cui prezzo va a somma fantastica. Nè il diadema di Carolina in questo ritratto sta sotto al fulgore della collana: ed eccomi, fra le collane miste, perle e gemme variopinte, alla collana signorilmente elegante nel ritratto della Martinetti del Gérard, di questa dama vigorosa quasi erculea, d'aspetto tanto dolce quanto è capriccioso il volto di Carolina Murat.

I cammei furono di moda nei gioielli come salirono alle stelle nell'epoca greco-romana. Si falsificarono, ben s'intende; ma chi potè, si fregiò con cammei antichi e diademi e collane e anelli e pèttini. L'imperatrice Giuseppina, che aveva la sua guardadaroba pienissima di tutto, quindi anche di gioielli, nel 1808, istigata dalle sue dame, pregò Napoleone di farle trarre dal « Cabinet des Antiques » alla Biblioteca imperiale, quei cammei antichi che le convenissero a formare de' gioielli. Nessuno vede quelle ricchezze, avrebbe osservato Giuseppina, meglio che io le goda. L' Imperatore avrebbe resistito un po' al capriccio dell'Augusta signora, ma poi cedette; e i cammei scelti passarono nelle officine di orefici celebri, il Nitot, il Biennais, il Marguerite, da cui escirono leggiadramente innestati a diademi, collane, anelli, pèttini. Gli eventi politici fecero esulare tuttociò in Inghilterra nel 1815, quando fuggì Luigi XVIII.

Nella Mostra dell'Ornamento femminile a Roma si ammirrò un delicatissimo finimento di cammei, firmato « Morelli », con ritratto del Bonaparte fatto eseguire dal cardinale Fesch a Parigi per Letizia Bonaparte. Ora ne è proprietaria la Marchesa di Roccagiovane Campello, che lo espose a Roma con altri oggetti napoleonici. La sua riproduzione sarebbe stata utile qui, dove vorrà notarsi l'uso dello smalto nei gioielli di quest'epoca (1). Lo smalto nei gioielli sorgeva naturale essendo tanto usato sulle oreficierie; e la stessa Mostra di Roma ne esemplifica l' uso con gli ori smaltati di bianco e nero; gioielli di lutto, della principessa Zenaide Bonaparte, esposti da Donna Maria Bonaparte Gotti.

Fig. 291 — *Parigi*: Gioielli da La Mésangère.

Assieme alla collana guarnita di cammei or pubblicata il greve anello, unico purtroppo, qui riprodotto (fig. 290 *b*) attesta l'uso dei cammei: esso appartiene alla lunga catena di anelli neo-classici che potrei svolgere agevolmente sotto gli occhi del lettore. Il mio modello all'efficacia dell'esempio, unisce il valore storico d'essere appartenuto a Carolina Bonaparte Murat (ora vedesi a Vienna dal principe Cammillo En. Starhenberg); per questo lo preferii ad altri nel mio repertorio grafico. Non so se sia stato toccato dalle mani fatate del Mellerio (fior. nel 1811), specialista d'anelli a stare al De Jouy nel suo *Hermite de la Chaussée d'antin*: « Mellerio était le premier

(1) Riprodotto ne L'*Arte*, fasc. 1.°, 1908.

« homme du monde pour les bagues hiéroglyphiques « et lithologiques » e soggiunge: « Nitot pour le « dessin et la monture des boucles d'oreilles, Pi- « taux pour la magnificence de les diadémes et « le mobile éclat de ses aigrettes ».

Il soggetto mi ha vinto la mano e non dissi, accennando gli smalti usati dall'Impero, che lo smalto limusino vide sua morte nella nostra epoca. Esso fiorì oreficerie e gioiellerie; ma il vero, il famoso smalto di Limoges, trasse stentatamente la vita sino ai primi anni del XIX secolo, e l'ultimo smaltatore limusino morì in patria nel 1806 estenuato dalla miseria. Chiamavasi Nouailhier (1). Spenti i suoi forni, gli ultimi tempi della sua vita condusse dando qualche lezione e facendo qualche ritratto che gli si affidava quasi pietosamente; comunque, narra il Leymarie bibliotecario a Limoges, il povero Nouailhier possedeva, sembra, « le ricette degli antichi Maestri » e dopo la sua morte tutto fu smarrito.

L'industria degli smalti giacque, dunque, profondamente dimenticata a Limoges un lungo corso di anni finchè, verso il 1850, un orefice di questa città, M. Ruben, assistito da M. du Boys, bibliotecario comunale, studiò e risvegliò quest'antica gloria limusina. Il tentativo ebbe buon esito, tuttavia l'arte fu abbandonata ancora dopo il 1858. Parallelamente agli studi di Limoges, a Sèvres, si cercò di imitare gli antichi smalti e vi si riescì molto bene. Inoltre un ginevrino residente a Parigi, M. Baud, nel 1860 raccoglieva qualche successo; e, ott'anni dopo, ancor meglio, un pittore di Bourg la Reine, M. Daepayrat, ravvivava la nostra arte aprendo un'officina a Limoges, ove in seguito M. Blancher, distinto scolaro di M. Daepayrat, erede dei successi di quest'ultimo, si sosteneva con decoro; perciò oggi vanta, Limoges, alcuni buoni smaltatori.

Tornando direttamente ai gioielli riassumo il mio soggetto nel constatare la follia delle dame neo-classiche. Eppure esse si vantavano di romanità. Non quella però di Cornelia, madre dei Gracchi; nè Cornelia sognò alcuna postuma glorificazione. Per questo le dame dell'Impero avrebbero venduto piuttosto la piccola testa che la cassetta delle proprie gioie; e, se ci si mettevano, potevano confrontarsi al sole (2).

(1) *L'Èmaillerie peinte à Limoges* in *Art.* 1903 p. 267 e seg.

(2) Narrasi che la contessa Potocka, dama molto in vista a suoi tempi, possedeva più che trecento oggetti d'oro e gemme, con centoquaranta anelli, e presso di essa M. di Montebello non sfigurava. Nè si accennano le Maestà regali!

§ 4.

Lavori di Pietra, Marmo, Porfido, Ceramica, ecc,

Pietra e Marmo

Due grandi vasi con bassorilievo in giro simili al Mediceo e al Borghese trovarono chi amorosamente si studiò di emularli (1). Anzi, quasi ad avvicinarvisi meglio, gli scultori chiesero a Maestri antichi il soggetto delle figure e la trattazione di esso. Tale il vaso scolpito dal veronese Luigi Zandomenighi nelle figure e dall'ornatista veneziano Giuseppe Spiera nel resto, sul cui corpo si avvicendano le Nozze Aldobrandine, il celebre dipinto greco-latino che trovammo anche in una cassetta di Vienna; e tale il vaso scolpito dal bassanese Giuseppe Fabris e dal predetto Spiera, nel cui corpo si avvicendano le Nozze di Alessandro e Rossane. Nè i due vasi, considerati complessivamente, si scostano dai classici vasi che dissi, il Mediceo e il Borghese, a campana col labbro ovolato, colla sottocoppa a baccelli, il piede sagomato e fiorito di perle, foglie e fiori dalla movenza spigliata, onore della Classicità latina.

Frequenti i vasi romaneggianti sui camini, sulle consolle, sui tavolini all'epoca dell'Impero, frequenti dico nell'addobbo, argento, pietra, marmo, alabastro, porcellana; e le forme cangiano soprattutto nei vasi di porcellana, ma meno che si creda quando l'Autore abbia giurato fede allo « style Empire ». Il fondo è il vaso a campana della romanità eterna, con figure mitologiche sul corpo, le greche, le palmette, i baccelli sulle sagome. Chè gli ornatisti neo-classici dei vasi si crearono un tipo consueto, quello che ha sua forma nei vasi Mediceo e Borghese; e l'esumazione fu sì costante che i Cataloghi indicano i vasi alla Medici « forme de Médicis » (2). Ciò dimostra la creazione d'un titolo, attestazione massima ad una moda che durò molto e sorpassò l'Impero. Onde oggi, anche dopo

(1) *Arte nell'Industria*, vol. 1, p. 69 e seg. in cfr. colla fig. 85.

(2) *Catalogue de la Collection Randon de Boisset* (1777) « *Un vase en marbre vert antique, couvert, forme de Mèdicis* ecc. ». La stessa designazione leggesi in un Catalogo su due vasi scolpiti dal Pigalle e dal Verbeckt (Cf. il cap. precedente) al paragrafo 4.° *Lavori di Pietra, Marmo, ecc.*

la bufera della Rivoluzione, si trovano vasi alla Medici dappertutto in Francia; dico in Francia centro di attività neo-classica, e dico in Francia ricordando molti vasi « forme de Médicis » al Louvre, specialmente in porcellana di Sévres.

Senonchè cotale fedeltà ad una forma morta non esclude la varietà. Atene e Roma davano esempi di varietà, e sia con lievi sia con profondi cambiamenti, i vasi neo-classici non ripeterono tutti il ritmo dei vasi Medicei e Borghese (fig. 292).

Fig. 292 — Vasi dalla *Raccolta di Decorazioni* di Carlo Percier e Pietro F. L. Fontaine.

Il mio attuale soggetto, che si stringe in amoroso nodo coll'architettura in forme ornamentali, capitelli, balaustrate, caminetti (1), si accorcia estremamente dove io rispetti i miei confini. Al di là dei quali non si vedono, pertanto, certi oggetti in cui il marmo o la pietra, l'alabastro o qualsiasi materia affine, persino il porfido, intervengono per dar consistenza alle imagini della fantasia. Guardiamo. Il Museo d'Arte applicata a Vienna, tanto ricco di oggetti artisticamente pregevoli, (Vienna possiede due grandi Musei d'Arte applicata) vanta un curioso ornamento da tavola in porfido e alabastro rappresentante le rovine dei templi di Pesto, montato in bronzo dorato con medaglie antiche. Fra le colonne dei templi tre elefanti bronzei sopra zoccolo di marmo, sostengono alcune nereidi dorate con i ritratti, cammei forbiti della famiglia reale di Sicilia. Questo assieme, rarità artistica e storica del Museo, espressione nobile nello stile dell'Impero, omaggio del re Ferdinando I delle Due Sicilie, apre il pensiero a oggetti in cui, padroneggiate dal marmo, varie materie si uniscono a decretare una compiacenza estetica.

Il lavoro a commesso e il musaico si intrecciano in questi e simili lavori; e interessa la fondazione (1803) del vicerè d'Italia, a Milano, d'una Scuola del musaico alla cui direzione si chiamò, nel 1804, Giacomo Rafaelli, musaicista romano molto riputato. Questa scuola fu aperta in via S. Vincenzino nell'antica chiesa e convento omonimo; e se l'esito non corrispose alle speranze, per questo l'iniziativa non è meno artisticamente lodevole.

Ceramiche. Porcellane e Vetri.

Napoleone, amico della guerra, si interessava alla pace e ai frutti che ne derivano, così ordinò l'ingrandimento del Louvre a renderlo capace dell' enorme bottino di guerra che egli aveva riunito alle sue vittorie militari. E se volgiamo l'occhio sulla Fabbrica di Sèvres, che alla fine del Direttorio era industrialmente rovinata, constateremo un ravvivamento durante il Consolato e una intensa fioritura sotto l'Impero. Difatti si riferisce a quest'epoca (primo decennio del XIX secolo) la illuminata direzione di Alessandro Brongniart e la bellezza delle opere che portano nome illustre, glorificando la Fabbrica di Sévres divenuto l'istituto ceramico più insigne d'Europa (1).

---

(1) I caminetti formano la parte principale o una parte principale alla Raccolta Percier e Fontaine; così i curiosi sfoglieranno vantaggiosamente le tavole di tale Raccolta. In generale sono ideati con opulenza di figure: aquile, armi e ornamenti che possono avere relazione coi titoli della persona a cui va l'opera designata. « Les Victoires — si legge in un luogo della R. — et les armes qui la décorent (la cheminée) ont rapport avec la profession et les qualités de la personne pour qui elle a été excutée ».

(1) La Fabbrica di Sèvres ebbe sua origine nel 1756 da una Fabbrica di Vincennes creata in Francia, nel 1740, ad aprire una viva concorrenza alle vaserie traslucide soprattutto di Saxe (Cf. il mio *Manuale d'Arte Decorativa*, II ediz., pag. 459 e seg.). Nel 1745 una società nel nome di Carlo Adam è garantita da un privilegio, nel 1753 il re corrisponde un terzo delle spese alla Fabbrica che s'intitola da allora, ufficialmente « Manufacture royale de porcellaine de France ». Ciò muove a lieto sviluppo la Fabbrica, che trovando ora stretti i locali di Vincennes sloggia, e nel 1756 va a Sèvres; e Sèvres è nome che equivale a gloria delle porcellane francesi (Cf. Jacquemart *Histoire de la Céramique*, pag. 619 e seg.) Lo stesso A. (pag. 621) pubblica gli onorari dello Stato agli impiegati principali. Il curioso documento può suscitare dei confronti. Al direttore « sieur Boileau » 2000 l. al « sieur Duplessis » al compositore di modelli « per condursi a Vincennes quattro volte la settimana 3.600 l. al « sieur Bachelier, per condurvisi un giorno 2.400 l. a « le frére Hyppolyte » pei suoi viaggi l. 100. Chiosa, il J: quest'ultimo era un religioso di Saint Martin des Champs che agli inizi del Gravant (il G. fabbricava la porcellana tenera a Vincennes) vendette il segreto della doratura. Vachon e Havard *Les Manufactures nationales: les Gobelins, Sèvres et Beauvais*, Parigi 1889.

La crisi che aveva colpito la Francia alla fine del secolo XVIII aveva rovinato quasi tutti gli Stabilimenti nazionali, fra cui la Fabbrica di Sévres; perciò l'azione del Bonaparte fu quivi eccezionalmente opportuna.

Avanti il Brongniart Sévres fu diretta dal Boileau e dal Parent; questi fu sostituito nel 1779 dal Régnier, sostituito alla sua volta, sotto il Direttorio, da un triumvirato Salomon-Ettlinger-Meyer che permase alla Fabbrica sino all'avvento del Brongniart nel 1800, alla cui morte (✝ 1847) l'Ebelmen fu innalzato alla dignità direttoriale di Sévres che abbandonò troppo presto alle cure del Régnault, illustrazione delle scienze fisiche, poi del Robert.

Napoleone sostenne Sévres perchè ne traeva un vantaggio personale e politico. Sono innumerevoli gli oggetti ceramici esciti dalla Fabbrica nazionale esaltanti le gesta dell'Eroe e glorificanti la sua persona. Busti, medaglie, pitture. Chi potrebbe contare i ritratti scolpiti e dipinti, destinati alla ceramica, esciti dai forni di Sévres?

Edoardo Garnier, addetto al Museo e agli Archivi della Fabbrica, comunicava ad Armando Dayot (1) alcune notizie sopra il movimento della Fabbrica nel tempo del Consolato e dell'Impero, dal 4 germinale anno VIII fino al 16. Sono ordinazioni di ogni specie, dai busti di Napoleone ai servizi da tavola per sè, per il legato del papa, ai vasi ornamentali chiesti dal Bonaparte e da lui destinati ai personaggi del suo sèguito.

Certe volte l'Imperatore si piaceva a dettare i soggetti come si legge in una lettura del Duroc, gran maresciallo di Palazzo, a Daru intendente generale. Napoleone chiede un servizio « d'un genre tout particulier » senza battaglie, sceneggiato da soggetti che alludono molto indirettamente a ricordi « très agréables ». Per esempio (parla l'Imperatore): « les vues de Schoenbrunn, de Malthe, du Prater « de Vienne, l'epée de Frédéric, l'epée du grand « maître de Malthe, Lavalette, un dromadaire har- « naché; la colonne de Pompée; le phare d'Ales- « sandrie; une vue du Frejus avec une frégate et « deux bâtiments y arrivant ».

I busti, le medaglie, gli oggetti ceramici glorificanti Napoleone oltre a abbellire le residenze imperiali e a servire in doni cospicui (2), si mettevano in commercio; e quando i « pezzi » erano bene riesciti, ricevevano le lodi ufficiali come attesta una missiva, 15 germinale anno VI della Repubblica Francese scritta dal Ministro per l'Interno. Costui, lodato il cittadino Boizot, capo della Manifattura, ne loda il busto del generale Bonaparte soggiungendo: « Je ne doute pas que « ce buste, mis dans le « commerce, « ne compense « avec beaucoup « d'avantage « tous les frais « que son exécu- « tion a occa- « sionnés » (1).

E che alti progetti si ideavano a Sévres per conto di Napoleone! Così la sua incoronazione ispirava al direttore Brongniart (✝ 1847), 6 nivoso anno XIV, la glorificazione di quest'evento in una forma insolita esposta in tre maniere: una « severa poco ricca » da eseguire presto; una ricca, monumentale e storica, interpretazione libera dei fatti » (s'intende gonfiando i medesimi: tutti eguali i cortigiani!); e, ultima maniera, la narrazione esatta degli eventi. Di fronte a tanto zelo

Fig. 293. — Vasetto di vetro, coltello calamaio e campanello di porcellana, coll'effigie di Napoleone.

(1) Op. cit. p. 224 e seg.

(2) I doni salivano ad altissimi prezzi: un ordine imperiale stabilisce che Sévres preparerà alcuni doni di 3, 6, 9, 12, 18, e 24.000 franchi Sotto i 9000 franchi si comporranno alcuni vasi e altri oggetti eleganti. Sopra cotal cifra si eseguiranno dei servizi completi. Tutti i doni debbono contenere il ritratto di S. M., qualche veduta di Parigi e della varie residenze imperiali (Dayot op. cit., p. 230).

(1) Dayot, op. cit., p. 226.

potrebbe sembrare che le autorità, dove fosse necessario, adoperassero indulgenza colla Manifattura; invece, nell'anno 1807, S. M. dopo un consiglio tenutosi dalla sua Casa, « Conseil de la Maison de l'Empereur », previene « Monsieur Brongniart », sotto la cui direzione la Fabbrica pur fioriva, che se entro un anno egli non creava delle opere più belle, soprattutto « pour la forme des dessins », la Manifattura sarebbe stata inesorabilmente chiusa « Elle doit être la première et non pas du second ordre ». Qui si sente la voce imperiosa di Napoleone; e Napoleone si lagnava che i propri ritratti, eseguiti a Sèvres, non somigliassero e minacciava di chiudere Sèvres e mandare a spasso i becchini.

Era vanità o finzione politica? Un po' di tutto. Ma Napoleone entrava dovunque e la sua persona, il suo busto, serviva ad ogni soggetto. Dall'ornamento d'una boccetta al manico d'un coltello, alla forma d'un calamaio, alla linea d'un campanello, al manico d'un sigillo, al motivo d'un candeliere, al garbo d'una pipa, alla bizzarria d'un giocattolo (fig. 293).

Paolo le Roux possiede una Raccolta Napoleonica ricca di ceramiche, porcellane, bronzi, in cui l'effigie del Bonaparte ora è seriamente rappresentata, ora scherzosamente esposta a dire ciò che suonerebbe irriverenza alla nobiltà del Primo Console e dell' Imperatore. In sostanza tali ripetizioni e tali licenze, non spiacevano al Bonaparte. Erano un mezzo di nominanza; e Napoleone voleva che si stimassero i suoi atti e si conoscesse la sua persona, per questo si irritò coi maggiorenti di Sèvres.

Gli adulatori zelanti! Un trionfo da tavola, un biscotto, rappresenta il Genio delle Arti nelle linee di Napoleone sur una biga romana diretta da una Vittoria. Non poteva domandar di più lo sterminatore e creatore di imperi. Sévres tuttavia, a malgrado gli sdegni del Bonaparte, sostenne validamente la sua autorità, e il direttoriato Brongniart corrisponde ad una fioritura non apparente di cui lo storico coscienzioso deve tener conto. Le paste tenere di Sévres, che toccano specialmente il periodo di Luigi XVI, sono ricercatissime perchè sono rare a motivo della Rivoluzione che non risparmiò la Manifattura Nazionale: servizi da caffè, da the, vasi e vasi in gran quantità. Alcuni sono semisferici caratteristici, un po' gravi, tenuti su da un anello con quattro zampe di leone, quasi saldo incitega (1) a tener ritto il vaso decorato in oro con ornamenti policromi. Un servizio di Sévres « gros bleu » a fondo chiaro qualifica il lusso principesco nei tempi che corrono; ogni piatto può valere dieci luigi, i vassoi possono costare assai più.

(1) *Arte nell'Industria*, vol I, pag. 79.

Trascuriamo i graziosi pezzi « decoupés a jour » vaso da frutta o da dolci, « compôtiers en porcelaine » che raramente mancavano nelle case signorili, come oggi non mancano nelle Collezioni importanti.

Non sarà quindi mai abbastanza pronunciato il nome del Brongniart, quando si studiano le glorie di Sévres e le relazioni fra il Bonaparte e la Fabbrica nazionale; chè la iconografia napoleonica crebbe smisuratamente grazie al Brongniart, il cui programma suntuario fu gloria dell'imperatore perchè l'arte deve ispirarsi al proprio tempo e non affannarsi ad esumare le forme morte.

Il Bouchot, nel suo libro citato sulla toelette alla corte di Napoleone, riporta un documento curioso sopra Sévres; una nota di regali scelti dall'imperatore, strenne del 1.° d'anno 1814 destinàte a varie dame. La preferenza alle porcellane, il tema svolto sugli oggetti, il loro prezzo, tuttociò indica l'orientamento dell'eleganza in quest'epoca. Leggiamo.

« Deux vases dites fuseaux, fond beau bleu. L'Em- « pereur et l'Impératrice, d'après Gérard et Cons- « tantin 4000 fr. La reine de Westphalie. Deux vases « médicis 3.e gr. fond or, sujet Egloques de Virgile « d'aprés Gérard, par Constantin 3.200. *La duchesse « de Montebello.* Une colonne en beau bleu, la mar- « che du Soleil et dans le piédestal une pendule, « 2.400 fr. *La princesse de la Moskowa.* Un déjeu- « ner de 10 piéces ornements égyptiens colorés sur « plateau de tôle, 1.355 fr. *La duchesse de Bas- « sano,* Une tabatiére en porcelaine montée en or, « portrait de l' Impératrice par Isabey (miniature) « 1.100 fr. *La principesse Charlotte.* Un déjeuner « de 7 piéces fond beau bleu, portraits d'écrivains « célèbres antérieures au XVI siécle par Georget, « 4,025 fr. *La comtesse Bertrand.* Un déjeuner de « 5 piéces, jeux d'amours et de nymphes par Le- « geay 6.425 fr. La *vicereine.* Un déjeuner de 7 « pieces, fond beau bleu, portraits d'Italiéns célèbres « par Béranger 4,750 fr. *La comtesse Talhouet.* Un « tableau ovale péint dans le genre camée repré- « sentant les premiers pas du roi de Rome 5.000 fr. « *Madame mère* (1). Non continuo perchè la nota abbastanza lunga è sufficientemente espressiva.

(1) Importante, nelle Raccolte Torlonia a Roma, un servizio da tavola di Sèvres col ritratto a chiaroscuro di illustri personaggi.

Nel cumulo di porcellane napoleoniche più ragguardevoli, ragguardevolissimi il « service egyptien » glorificante la campagna dell'Egitto, il « service pittoresque » rappresentante i Castelli più cari all'imperatore, il « service de la famille impériale ed » i vasi su « l'histoire de l'empereur ». E nella bellezza dei risultati non vorrà obliarsi il cumulo di vasi decorativi in « bleu du roi » e in « bleu tourquoise », che esaltano l'epoca dell'Impero. Onde Sévres, con questi vasi che nell'addobbo d'una sala vibrano come stelle solitarie in un cielo scuro, attira vieppiù i decoratori. E la Fabbrica ormai si accende a ogni vivacità e a ogni colore; perciò accanto a' due azzurri che sembrano trarre dalla serenità d'un cielo d'agosto, vivezza, limpidezza e trasparenza, Sevrés dispone di un rosa prezioso e d'una scala di verdi inarrivabile, « ver pomme, vert jaune, vert pré, vert anglais », a mostrare che la chimica e l'arte ivi si abbracciano in perpetua fecondità. Sotto la Restaurazione i soggetti cambiano, poichè la politica dovette pigliare una nuova direzione; tuttavia i colori permangono e lo stile non abbandona le antiche fonti.

Presente il Brongniart coi suoi collaboratori più importanti, Sévres continuò un pezzo a implorare sue idee a Atene, a Roma e alla Terra dei Faraoni.

Nè alcuno mi rimproveri d'aver lasciato da ultimo i famosi biscotti di Sévres, porcellane bianche « sans couverte » a cui, colla bellezza di gruppi leggiadri modellati da leggiadrissimi scultori, si unisce la vaghezza di statue esili e carnose, tesoreggiate da quanti crebbero e crescon all'intelletto d'arte. I più bei nomi del firmamento artistico di Francia si congiungono alle eleganze di cotal genere (1).

Esse trovansi su ogni luogo oggidì, a malgrado gli sperperi sopravvenuti; il più orrendo, la distruzione de' Modelli a Sévres voluta dai Prussiani, unico e meraviglioso ricordo dei biscotti che rameggiarono nella Fabbrica.

Mentre la Francia culminava a Sévres, Vienna attraeva colle porcellane della sua Fabbrica Nazionale, la quale salutò il suo Brongniart nel proprio direttore, il barone Corrado Sorgenthal. Prima ispettore indi capo supremo, la Fabbrica viennese salí sotto tale direttoriato le vette del successo (2).

Nessuna aperta letizia confortò il periodo anteriore al Sorgenthal; un Kessler, che sino al 1784 guidò la Fabbrica di Vienna, fu negativo artisticamente e finanziariamente. Così i migliori prodotti viennesi evocano la presenza del barone Sorgenthal, capo alla Fabbrica sino al 1803 e poi, in compagnia del Niedermayer, sino al 1805, dopo il qual anno si chiude l'attività del massimo restauratore delle porcellane viennesi. Il Niedermayer, restato solo, sostenne come potè, durante un ventennio circa († 1827), la Fabbrica di Vienna, che continuò sino al 1856 con varia fortuna, giammai da compararsi a quella del periodo sorgenthaliano. Si indica un pittore Antonio Grassi (fine del XVIII sec.), solerte contributore all'instaurazione del gusto antico nella nostra Fabbrica, la quale vieppiù si mise sul cammino neo-classico, colle scene mitologiche pitturate da un artista tedesco, il Ferstler, e da un artista inglese eminente, il Flaxman, che lusingò Vienna col gusto della celebre Fabbrica inglese di Burslem o Wedgwood che accennerò.

Il Museo viennese d'arte industriale copiosamente provveduto di ceramiche, vanta una quantità di piatti, vassoi, servizi da tavola della Fabbrica locale. Essa die' tutto il suo materiale al Museo austriaco, tosto avvenuta la chiusura della Fabbrica: un vassoio ovale con triplice fascia abbellito da finti cammei e da una scena mitologica emergente sur un'ampia superficie colma di girali, si indica, saggio insigne (1787) al periodo trionfale della Fabbrica viennese, non infrequente nelle nostre Raccolte. Contengono porcellane di Vienna la Raccolta del principe Torlonia e di Baldassarre Surdi a Roma e la Raccolta di Felice Romualdi a Perugia (1).

Presso Parigi trionfante con Sévres e presso Vienna esultante colla sua Fabbrica nazionale, s'insinuavano con successo i prodotti di Wedgwood. Giosia Wedgwood (1730 † 95) fondava nel 1759 a Burslem (Staffard), una importantissima Fabbrica di porcellana, la quale salì a clamorosa reputazione in un tempo brevissimo. Si dovette fondare, con nome italico Etruria, un intiero villaggio negli ultimi decenni del Settecento e dar posto ai forni e agli operai numerosi della Fabbrica di Burslem, a cui il Flaxman, l'artista inglese testè nominato, componeva i la-

(1) Alla fine del XIII secolo a Nancy Niccola di Lelong (fior. nel 1774 fabbricò un biscotto particolare detto « biscuit de Nancy ». La China non ignorava il biscuit.

(2) Nel *Wiener Congress*, op. cit. V, alcune tavole sopra le porcellane viennesi XXIX, XXX, XXXI, XXXII. Una l'ho riprodotta, la XXX.

(1) L'avv. Romualdi morì verso il 1898 e la sua Raccolta fu venduta alla spicciolata dagli eredi. A Perugia non ne sarebbe restato nulla, e poco ne sarebbe rimasto all'Italia. La Raccolta R. si cita altre volte in queste pagine e potrebbe evocare la Raccolta del conte Baldelli di Perugia.

vori più ragguardevoli, contribuendo a intonare tutta la porcellana inglese. Chè Wedgwood, in un certo tempo, fu il sinonimo della porcellana inglese, e i suoi successi stimolarono imitazioni e suscitarono gare fuor dall'Inghilterra sino nella Fabbrica di Vienna. Burslem variò molto; imitò l'antico in statuette di cui questa Venere colla conchiglia (fig. 294) sarebbe unico esempio noto (*the only example know in Wedgwood ware* [1]) e preferì questa Fabbrica, chiamata più propriamente di Wedgwood, un tipo di porcellane con cammei, il quale s'integra benissimo all'arte neo-classica e specializza Wedgwood, precisamente Giosia Wedgwood i cui prodotti sono difficili a classificare, osserva il Darcel (2). Essi derivano tutti dall'« *earthen ware* » ma la purezza dell'impasto, l'aggiunta del caolino in alcuni rami li avvicina alla porcellana tenera, e cotal porcellana potrebbe ricevere parecchi piccoli capolavori a Burclem. I due pezzi con cammei della mia tav. CXXXVII appartengono ad un elegante servizio posseduto a Vienna da Rodolfo Abensperg-Traun. I cammei staccano su fondo bruno o azzurro o verde lieve, secondo la maniera wedgwoodiana fedele (non importa confermarlo) alla classicità e all'egizianismo.

Fig. 294. — *Parigi*: Figuretta di porcellana di Wedgwood nel Museo delle Arti Decorative.

(1) D'Auberive, *The Fitz Henry Collection of English Porcelain in the « Musée des Arts Décoratifs »* in *The Magazine of Fine Arts*, 1906 pag. 15.

(2) *Hist. de la Céramique*, cit. p. 569.

Un piccolo servizio da caffè di Wedgwood, decorato da tenui bassorilievi su fondo verde pallido, attrae i visitatori del Museo Poldi Pezzoli a Milano, come essi si compiaciono ivi di due vasi, stessa Fabbrica, in porcellana dal fondo azzurro. E noi siamo debitori di finissimi modelli creati dalla Fabbrica di Wedgwood; la quale, lungi da limitarsi al genere da tavola, tazze, coppe, vassoi, vasi, allargò la sua attività ai gioielli, medaglie, buccole, pendenti, in cui la semplicità del disegno e la sobrietà dei colori si stringono alla grazia (fig. 295).

Sono molto note le medaglie di Burslem; fondo bruno, da cui balzano vividi ma intonati busti e bassorilievi bianco-traslucidi. Queste medaglie si assimilano ai servizi da caffè nel tipo antico a cammei, essendo dei cammei ancor esse; e la delicatezza, l'impasto, la forma, il colore di tale porcellane simpatizzarono tanto la Corte inglese che la regina d'Inghilterra coperse de' suoi favori la Fabbrica di Burslem creatrice di porcellane dette della Regina, « *Queen'sware;* » titolo ufficiale adottato anche oggidì.

Il Museo di Kensington, che raccoglie molte ceramiche e porcellane di qualsiasi Fabbrica, non può non possedere porcellane wedgwoodiane; esse si trovano nella sezione speciale della Ceramica (1) e nella « Jones Collection » tanto interessante. Wedgwood si mostra qui colla copia, una delle cinque, del celebre vaso di Portland (2).

Fig. 295. *Parigi*: Buccola di Wedgwood già nella Collezione di M.me Jubinal.

All'epoca dell'Impero si riferisce l'ultimo periodo della Real Fabbrica di Capodimonte (1807-36). Allora il governo francese, con istrumento 10 maggio 1807 si disfece della Fabbrica e la cedette all'industria privata rappresentata (1807) da un Giovanni Poulard-Prad. Questo, gerente d'una società anonima, ottenne la privativa della porcellana di Capodimonte, coll'obbligo di migliorarne i prodotti o, per lo meno, di mantenerli allo stato che essi avevano raggiunto.

(1) Schreiber, *Catalogue of English Porcelain*, ecc.

(2) Maskell, *Handbook to the Jones. Collection e Catalogue of the Jones Collection*. In *The Connoisseur*, 1906, p. 216 e seg., si parla d'una raccolta di porcellane Wedgwoodiane già posseduta dal noto collezionista Tommaso Hulme. Varie illustrazioni. Nell' ottobre del 1906 si tenne un'Esposizione a Liverpool di porcellane fabbricate a Wedgwood; chè queste porcellane massime in Inghilterra, continuano a suscitare molte simpatie

Il locale di s. Maria della Vita, chiesa e monastero, divenne sede alla Fabbrica, la quale non continuò sotto buona stella. Pareva che nel 1834 una nuova società dovesse ravvivare le sorti della vecchia Fabbrica, ma ciò non fu e il Governo dovette riprendersi il locale di S. Maria della Vita per collocarvi uno spedale dei colerosi (1).

Il periodo presente si unisce ad un' altra fabbrica che salì a somma nominanza, la Fabbrica di Vinovo, alle cui sorti presiedette Vittorio Amedeo Gioanetti († 1815), traendo Vinovo a quei successi che nel capitolo precedente furono magnificàti. Il direttoriato Gioanetti si estende agli anni che corrono dal 1780 al 1815, a parte la sosta d'un ventennio, dal 1796 al 1814, in cui la Fabbrica rimase chiusa. Essa così partecipa all'arte neo-classica, la quale delinea il secondo periodo della Fabbrica, il trionfale (2). Scrive il Carena sul Gioanetti (3): « egli aveva due « singolari vantaggi sopra coloro che alla mede- « sima impresa si erano accinti prima di lui, il « primo che egli aveva trovato negli stessi regi Stati « le migliori terre per la fabbricazione della porcel- « lana; il secondo che peritissimo chimico quale egli « era, potè con maggiore facilità e in lieve tempo « pervenire nella manipolazione delle varie terre, a « quei risultamenti dai quali la riuscita della porcellana « in gran parte dipende ».

Alla morte del Gioanetti la direzione passò a Giovanni Lomello che la tenne fino al 1820, e con lui comincia il terzo periodo di Vinovo, il quale vorrà ricordarsi in queste carte benchè non possa sostenere il confronto del periodo anteriore.

Il Museo Civico di Torino è ornatissimo di prodotti vinovesi; e poichè essi erano molto ricercati, varie famiglie patrizie del Piemonte ne debbono possedere quasi ad imporre ancora il rispetto all'arte che si studia.

L'eleganza difficilmente si scompagna dai prodotti di Vinovo, fra cui certe tazze le quali sforzano la linea dell'altezza per desìo di eleganza che ivi si congiunge a fronde e fiori, rose e fiordalisi coloriti delicatamente, talora sostituiti da stemmi sur un fondo biancheggiante. Queste tazze così disegnate e colorite sono proprie a Vinovo. Dove, nel periodo del Gioanetti, si fabbricarono un'infinità di oggetti dai gruppi statuari, ai busti, ai servizi da caffè, da the, ai candelieri, ai candelabri, ai viticci.

Radunai molte note sopra le porcellane vinovesi specialmente davanti la pregevole Collezione del Museo Civico di Torino; e ad essa invito chi voglia sapere come Vinovo lumeggiò l'arte neo-classica colla bontà della materia e la molteplicità degli argomenti trattati dai modellatori e dai pittori addetti a quella Fabbrica. Sono sculture di imperatori romani e sono gruppi mitologici; sono pitture di paesaggi e sono caccie ed amori e fronde e fiori, eseguiti come un miniatore carezza una medaglia.

Il Palazzo reale di Milano: ivi su alcuni modelli la porcellana si sposa mollemente al ferro in un'armonia, a così dire, antitetica. Il ferro compone gli steli a un mazzo di fiori, compone de' bocci dorati, e i fiori di porcellana staccano dal ferro come in una pianta i fiori spiccano dallo stelo naturale: un finto nastro tiene unito al muro il mazzo di fiori. Il ferro può sostituirsi al bronzo e creare, oltre i viticci, le lumiere come se ne vedono, policrome, in fiori di porcellana, durante l'Impero e un po' avanti. Il costume fu molto diffuso e produsse fiori di porcellana in lumiere, viticci, bronzi dorati. Sévres ne fabbricò fino dal suo inizio.

I cercatori di motivi frequenti, quasi a stringere in una impressione sola le multiformi manifestazioni d'uno stile nella ceramica e nella porcellana, osservano ora i vasi azzurri con montatura di bronzi dorati e con medaglie, coi soliti soggetti, fiori e paesaggi, in imagini mitologiche o scene romane e napoleoniche. Generalmente questi vasi azzurri appartengono a Sèvres; nè il lettore dimentica che « il bleu du roi » e il « bleu tourquoise » lungamente attestano un trionfo della Fabbrica Nazionale. Essi vasi che ripetono con speciale trasporto la linea classica del vaso Mediceo e poterono abbandonarsi a forme meno comuni, questi vasi, fabbricati incessantemente soprattutto a Sévres, sono collocati sulle consolle, sui tavolini, sui camini al luogo della pendola o dei candelabri, e possono rizzarsi su una base di bronzo dorato nel motivo di una colonna tronca con festoni. L'oro ha il suo còmpito nella decorazione, fascie e corridietro, di questi vasi che animano le sale con molta vivacità. Nè riaccenno i vasi semisferici entro saldo incitega, caratteristici

(1) Il Museo artistico industriale di Napoli ha una scuola-officina per la ceramica. Un tempo stette sotto la direzione artistica di Filippo Palizzi e sotto la direzione tecnica di Giovanni Tesorone. Il Palizzi morì, il Tesorone dovette ritirarsi dal Museo per contrasti che non poterono essere rimossi.

(2) Veda la nota al Capitolo precedente.

(3) *Elogio del Dott. Gioanetti*, in Atti della R. Accademia di Scienze di Torino, Torino 1816, p. 135 e seg.

del nostro tempo, perfettamente umiliati alla santa antichità (1).

A cui non si avvicinano certi vasellami da tavola, vassoi e cestini a giorno, vassoi smerlàti e cestini che simulano colla porcellana i vimini, oggetti da frutta e da dolci. Anche questo tipo è comune all'Impero e fra le Raccolte che mi sono note, con vassoi e cestini di questo genere, la Raccolta nella Villa di Stra ora mi risuona forte nella memoria esempio efficace, non unico, d'un arte che conobbe la eleganza. Questa Raccolta potrebbe ricordare molte porcellane neo-classiche possedute da privati e malgrado le inevitabili dispersioni, non poco interessanti (2).

I vasellami da tavola si accostano ai vetri su cui da qui muovo breve il discorso. Le cose vitree più importanti, alti espedienti di bellezza e utilità, sono le lumiere a vari piani. Tali lumiere al cui sfoggio assistemmo, pendenti dal soffitto dei saloni, continuarono a spargere i bagliori delle loro goccie iridescenti, e si sfoggiò in tali lumiere simili a corone scendenti a vari piani di festoni sottili ed abbaglianti. Nel mezzo alle sale esse spargono pompa e brio. La lumiera nel capitolo del Roccoccò porge l'idea di queste composizioni vitree, note a tutti perchè usate fino a ieri ed anche oggi stimate di grande effetto.

E se ne usò e se ne abusò, quando si vollero produrre effetti di sogno, come nella sala del trono al Palazzo di Fontainebleau o nella sala da ballo o delle cariatidi nel Palazzo reale di Milano. Quivi le lumiere si allineano in due lunghe file parallele; e quando nelle solennità sono accese, inverosimili mazzi di fiammelle che fluttuano, l'effetto della scena è fantastico. A Compiègne, nella sala delle feste al Castello, avviene lo stesso. Ornata di colonne corinzie, una infinità di lumiere vitree, produce un effetto scenografico che dà la misura dello sfarzo, non ultima seduzione del nostro stile (3).

In sostanza le lumiere a corona a uno o più piani, dal periodo anteriore passarono all'arte neo-classica, e non esiste sala che, destinata ad addobbo signorile, non abbia ricevuto una lumiera o delle lumiere. I Palazzi che evocai ad esemplificare le mie osservazioni sono guerniti, dappertutto, di lumiere vitree, le quali associano alla corona dei vetri l'ossatura e l'albero metallico con vera correlazione statica e decorativa. Più che si pensi (lo attestano i Cataloghi e gli Inventari) il prezzo di queste lumiere salì altissimo. Nè stupisce: le lumiere in cristallo di rocca potevano costare somme enormi; difatti si parla di lumiere da 30, perfino da 40 mila lire. Ciò indusse alla contraffazione; quindi il cristallo fuso sostituì spesso quello di rocca, e le lumiere vitree poterono meglio generalizzarsi. Così le vetrerie di Boemia estesero la loro azione sulle nostre lumiere, e da noi fu vanto il dichiararle di que' paesi.

Se dalla maestà delle lumiere vitree si scende ai vetri da tavola o da toelette, il curioso facilmente si stanca ad osservare. Bicchieri e coppe artisticamente modellate e aurate, vasi, chicchere, ornate di cariatidi, putti, fogliami, motivi geometrici d'ogni specie, cestini vitrei da frutte e oggetti per signora, s'intrecciano ad attestare il lusso in questi fragili oggetti. Generalmente parlando siamo lungi dalla finezza dei vetri veneziani, e i due vasi della mia tavola CXXXVIII sembreranno pesanti; ma la chicchera e il bicchiere sentono la grazia che impresse a questi vetri un artista geniale. Appartengono a vetrerie tedesche i vetri che riunii o a vetrerie della Boemia in auge alla fine del XVIII secolo e anche prima, in cui l'uso di tagliare i vetri e inciderli toccò la perfezione nelle celebri Fabbriche boeme. Peccato che la forma pesante tradisca quasi abitualmente la leggerezza della materia e l'industria del lavoro! Comunque, le vetrerie della Boemia accompagnarono l'arte col vetro; e, i motivi integrati alla nostra arte, usati dai miniatori, dagli argentieri e dai ceramisti, comparvero sui vetri delle grandi vetrerie tedesche e boeme.

Varie Raccolte italiane vantano de' cristalli di Boemia lavorati alla ruota. Quando a Roma nel 1889 si tenne la memorabile Esposizione d'arte ceramica e vetraria, numerosi espositori italiani mostrarono ogni specie di bicchieri, bottiglie, vaschette. Rammento, a titolo d'onore, ciò che espose Enrichetta Castellani di Roma, Mons. Cesare Taggiasco di Roma e Felice Romualdi di Perugia.

---

(1) Il *Catalogo della Collezione Arrigoni*, Milano, contiene alcuni vasi di Sèvres i quali esemplificano le mie osservazioni: cf. la p. 69.

(2) Potranno evocarsi utilmente le figurine di Caltagirone, Sicilia terracotte a cui si studiarono di imprimere vivacità alcuni artisti tanto modesti quanto sensitivi; un Salvatore Bongiovanni (n. 1769), Giacomo suo fratello e il vivente Benedetto Papale autore di presepi Cfr. Mauceri, *Monatsh. f. Kunstwiss*, marzo 1909.

(3) Splendono delle superbe lumiere vitree in un salone pubblico a Frascàti di cui una stampa del Debucourt conserva l'aspetto estremamente aristocratico; e qui certe lumiere hanno carattere particolare, cioè sono formate da un anello metallico su cui si innalzano i bocciòli per le candele. Sono semplicissime e graziose.

§ 5.

Lavori di Osso, Avorio, Tartaruga Ventagli

Osso, Avorio, ecc.

Il Bonzanigo di Asti dovrebbe ora studiarsi come scultore di avori. Lo conosciamo esecutore raffinato di intagli lignei; e poichè il gentile Maestro lavorò l'avorio, qui il suo nome deve figurare unito a graziose medaglie, cornici, scatole, tabacchiere. Superfluo constatare che la stessa pazienza o diligenza che egli portò ai lavori lignei, governa i costui lavori eburnei; i quali, pertanto, occupano un posto inferiore, nel numero, accanto ai legni di cui, dove la realtà dell'opera manca, si raccolgono notizie da documenti scritti. Non scostandoci dal Piemonte si osserva il Canadei, discepolo del Bonzanigo, che nel 1819 esponeva un ritratto di Alessandro al *Salon* di Parigi, Autore rispettabile di medaglie eburnee destinate a scatole e tabacchiere con emblemi massonici, canestri, ghirlande di fiori, da collocarsi su fondi d'ebano o pero verniciato. Questo discepolo del Bonzanigo fu contemporaneo d'un Valaperta (lombardo?) espositore di avori al *Salon*.

Un altro eccellente discepolo del Bonzanigo, il nominato Giuseppe Ant. Maria Artero, forse toccò l'avorio con paziente agilità, così come toccò il legno. Il De Mauri, il quale amorosamente discorse dell'A. con informazioni attinte a persone che conobbero questo Maestro, ciò non dice; però il mio scrittore non volle narrare la vita di cotal discepolo del Bonzanigo e va consultato con prudenza.

Al Museo del Louvre, sezione degli avori, il Bonzanigo ha una medaglia rappresentante Maria-Luisa su un fondo eburneo, accompagnata da insegne imperiali e figure allegoriche, sculture microscopiche Giove, Marte, Apollo, Temi, la Pace, l'Abbondanza, gli Amori sonanti il flauto e il triangolo, tutto circondato dalla inscrizione: *Marie-Louise arciduchesse d'Autriche, impératrice de France, reine d'Italie.* Offerta a Napoleone, questa medaglia arricchì il Museo nel 1811 ed illumina il Maestro sotto le cui mani, come sotto il pennello di una pittrice contemporanea in auge a Parigi, Rosalba Carriera, l'energia si cambia in grazia.

L'avorio servì alla scultura, notai, di cornici, scatole, tabacchiere; ora aggiungo i pomi di mazza, le scacchiere, ricordando che l'avorio fu lavorato gentilmente nei piccoli oggetti e fu adottato nei grandi ad intarsiare o intagliare a rifinire od ingentilire.

Il marchese Niccolò Reggio possiede a Genova (Piazza della Zecca) una scacchiera d'avorio « style Empire » ove una pedina rappresenta Napoleone messo alla foggia romana, col lauro in testa simile a un Cesare antico, regalo del primo Bonaparte a un vecchio congiunto dell'attuale possessore. La tradizione vuole che Napoleone, il quale secondo il Las Cases era un formidabile giocatore di scacchi, stimasse l'avorio di Genova il suo ritratto migliore; ciò accresce pregio alla scacchiera del marchese Reggio, la quale aumenta il patrimonio dell'arte eburnea, il quale in mille modi biancheggia nei secoli (1).

E biancheggia, ora specialmente sui ventagli incisi, scolpiti, auràti, larga cornice a piccole medaglie. Tale un ventaglio nella Collezione Annoni a Milano, dove una storia fu miniata dall' Appiani (Tav. CXXXIX) e in cento altri ventagli in cui l'avorio attirò gli artisti e le dame.

Chè alla pari del Roccoccò l'Impero si accese all'arte nei ventagli, e l'avorio, l'osso, la tartaruga bionda, la madreperla, persino il legno e l'acciaio (2) si traforarono, si incisero, si dipinsero, si incrostarono d'oro come nel Settecento. Così la carta, la pergamena, la seta, i pizzi, il tulle si aggiunsero, miniati e lavorati alle stecche; e le stecche chinesi o no, eburnee o no, si affacciarono alla vita con più arditezza che nell'epoca anteriore, nella quale il pennello creò una quantità di Amori, di Veneri, di Diane più forte che all'epoca dell'Impero, in cui si evocarono scene romane incessantemente, si riprodussero prospettive, ruine, fiori e ornati come dicono, spropositando, alla raffaellesca per conformarsi allo stilismo imperante.

I ventagli senza la carta o la pergamena, la seta o il pizzo in cui l'avorio, l'osso, la tartaruga, la madreperla compongono l'intero ventaglio, si usarono all'epoca dell'Impero come costumarono nell'età anteriore; ed io, poichè detti nel Capitolo precedente due saggi di ventagli non unificanti un sol materiale, qui offro due modelli del tipo non ancor

(1) *Arte dell'Industria*, vol I, p. 415 e 416.
(2) « Un éventail d'acier 42 fr., conto de M. la Duchesse de Wellington » in Bouchot, op. cit., p. 226.

riprodotto; uno, quello indicato colle medaglie dell'Appiani, uno posseduto da me di madreperla bionda con figure e ornati d'oro (fig. 296). La varietà mi sospinge ad altri modelli schiettamente napoleonici, quindi profondamente neo-classici (fig. 297).

Al qual tipo appartiene il ventaglio nella Raccolta del Percier e Fontaine, con Napoleone incoronato da una Vittoria e da una Abbondanza. Tripartito, nel mezzo compone questa scena, nei lati raccoglie due medaglie, il tutto circondato da cammei, festoni, ippogrifi, vasi, fiori e foglie in un assieme complicato, ma efficacemente significativo.

Fig. 296. — *Milano*: Ventaglio figurato e ornato in oro di Alfredo Melani.

Il ricamo continuò ad usarsi nei ventagli e a associarsi alla seta, alla miniatura e alla pergamena, e la seta e il tulle si ornarono con riporti metallici o lustrini o pagliette a disegno, espressione galante delle nostre bisnonne.

Curiosi questi ventagli! I lustrini d'oro o argento vi compongono festoni o giràli tondi o ovali quasi a vezzeggiare dei busti femminili o delle scene amorose, le quali dicono l'epoca loro nel tono neo-classico. La riproduzione che se ne fa oggi dai fabbricanti, servi della moda, popolarizza i ventagli Impero che trionfano nelle vetrine; e il tipo più frequente è questo a lustrini.

Certe volte i ventagli « style Empire » contengono delle grosse medaglie quasi cammei ingranditi, e riuniti da giràli e grottesche filiformi. Il tipo non infrequente scuopre l'ingrandimento artificioso e si detesta. Ho visto, viceversa, alcuni ventagli Impero graziosi, in madreperla o metallo colle stecche alternate alla carta o alla seta. Il ventaglio viene tripartito dalle stecche lavorate a giorno, che combinano il lor disegno con una fascia trasforata la quale smerla il ventaglio. Ciò giova alla leggerezza e alla varietà, non mai smentita dai ventagli così di questa come delle epoche passate sacre al mio soggetto. Il quale riempie la Rivoluzione come il napoleonismo, e crebbe rigoglioso su tutti i tumulti che scoppiarono dalla politica francese parallela agli eventi d'arte che esploriamo. Le fiamme rivoluzionarie illuminarono certi ventagli detti « realisti » con marche che non li confondevano con altri ventagli: bruni o neri, con pizzi o ricami chiari, taluni erano pitturati e chiudendo alcune stecche sbocciava un giglio o appariva un profilo reale. O era un segno riposto, un simbolo trasparente, un colore suggestivo che doveva agitare i pensieri d'un partito, d'una fazione, d'una causa destinata a trionfare col sacrificio e col coraggio.

La Esposizione di Ventagli e Miniature tenutasi a Milano nella primavera del 1908, molto più ricca di ventagli barocchi e roccoccò che dell'Impero, spiccava con due ventagli neo-classici a lustrini esposti dalla duchessa Josephine Melzi di Eril, ambedue ben conservati e restaurati. Il primo è in raso azzurro

con riporti aurei, a strisce impresse, foglie lunghe e larghe, rosette, tre per tre, in fiori immaginari e stecche eburnee. Il secondo, grandetto, è in seta bianca con lustrini aurei in fascie sottili, in sottilissimi festoni, un medaglione nel mezzo, vivace in tanto candore con medagliette ai lati, cioè quattro ovali con figure su fondo verde quasi cammei e stecche eburnee.

Un ventaglio, Impero, forse destinato a una novella sposa, reca sulla carta un grande ovale colla scena principale delle Nozze Aldobrandine e ai lati due ovali con ruine.

La Francia, Dieppe capofila, dovrà ancora interrogarsi sopra gli avori, essa che ne offrì alla bellezza copiosamente, e con Dieppe la Francia innalzò all'arte eburnea un monumento. Nel 1768 e 69 M.me de Genlis accennava le «*jolis ouvrages en ivoire*» nelle botteghe di Dieppe (1), e nel 1791 si constata la importanza della nuova industria dal numero non esiguo di scultori. La qual cosa ha il suo peso, perchè su un'arte suntuaria i colpi tragici della Rivoluzione dovevano essere fatali. Si parla favorevolmente, in questi tempi, d'un Sansone Filippo Bouteiller (1767 † 1812), Autore di figure, ritratti, animali, paesaggi « *sans oublier le minuscule navire qui semblait* « *être le passe-temps de nos ivoiriers* » (2). Queste parole si riferiscono alla scultura di bastimenti in miniature eburnee bene accolte dal pubblico. Il soggetto non sorprende in una città di mare come Dieppe: perciò a Giuseppina, visitando Dieppe col Primo Console il 18 brumaio, anno XI (9 nov. 1802), la città offerse una graziosa nave splendida nella sua bianchezza, sapiente nella sua riduzione d'un bastimento ornato da settantaquattro cannoni. L'omaggio, luminoso attestato della più grande industria « dieppoise », l'omaggio alla futura imperatrice venne accompagnato colle seguenti parole: « *Ce navire, Madame, à l'abri de l'inconstance et des orages, vous conservera le souvenir de votre séjour au milieu de nous* ». Napoleone ricevette in tale circostanza una tabacchiera d'avorio col medaglione in bassorilievo, la battaglia di Marengo, e una pianta di Dieppe coll'insegna: *Venit et exurgo*. In generale ora la produzione di Dieppe s'irrigidiva nell'industria; e questo giudizio spassionato trova la sua giustificazione in una scuola di disegno e plastica intesa a ravvivare la industria locale degli avori: chè si ravviva ciò che sta spegnendosi. La scuola venne governata dal Mu-

Fig. 297. — Ventagli storici

(1) *Memoires*, II, p. 81.
(2) Milet, *Ivoires*, cit. in *Art.*, 1905, p. 406 e De Chennevières: *Notes d'un Compilateur* cit.

nicipio nel 1808 e da Maria Giuseppe Flouest scultore e pittore dieppese (1747 † 1833).

Non debbo narrare la storia dell'arte eburnea di Dieppe e mi limito a soggiungere che essa continuava in statuette, scatole, tabacchiere, pomi di mazza, ventagli, medaglie, vasi, interessando, colla minuscola scultura dei bastimenti quasi « marca di fabbrica » degli avori dieppesi (1). Nè questa specialità doveva contrastare coi gusti di Napoleone; il quale rivisse negli avori di Dieppe più forse di quanto non si immagini. Tantochè gli avori stessi, alla caduta del regime imperiale subirono un nuovo tracollo, perchè il cumulo di avori napoleonici, enorme, dovette sottostare a grave diminuzione di prezzi e di acquirenti. Passata cotal crisi gli scultori dieppesi tenacemente si rimisero al lavoro, e la città vanta alcuni Maestri eccellenti: un Luigi Belletête (1787 † 1832) prodigioso artista, un Gio. Carlo Emanuele Podevin o Podvin (1789 † 1854), un Giacomo Niccola Blard (1795 †?) che nel 1820 fondò a Dieppe un importante Studio di avori molto rinomato, un Augusto Filiberto Meugniot (1802 † 42) fondatore egli stesso d'un ragguardevole Studio, luogo come il precedente di qualche ottimo artista e di sculture or ragionevoli or nobilissime. Tra quest' ultime le sculture di Andrea-Niccola Clémence (1798 † 1828) contribuiscono efficacemente alla nominanza dello Studio di Giacomo Niccola Blard, autore di due vasi « Médicis » figurati già al Louvre ed ora a Dieppe. E cito, titolo d'onore, un Antonio Francesco Vittorio Nicolle (1807 † 83) addetto allo Studio Blard, il cui merito va unito indissolubilmente agli avori neoclassici del secolo appena finito.

§ 6.

Lavori tessili, Ricami, Pizzi, Carte da parati e Cuoi decorati (2)

Nei tessuti dell'Impero i larghi motivi romani si impongono, come in ogni prodotto artistico di questo stile le cornucopie si uniscono, le palme si associano, i grandi giràli si avvolgono e si stilizzano e si seguono e sanno le alte bellezze anche per mezzo dei colori vivaci che ne riscaldano il contorno sul cammino della magnificenza, tono su tono, e in quella del contrasto. La decorazione a festoni, abituale allo « style Empire » non infrequentemente si disegna nell'oro sopra il celeste, il cenere, il rosso d'un fondo serico ad ornamento di pareti o di panneggiamenti. Nella citata camera di M.me Récamier le pareti con tessuto festonato in cima, con sottile ricamo sulla fascia e la frangia, sono coperte da un tessuto a strisce parallele che in fondo, dopo una fascia ricamata col solito disegno grecizzante, finisce in un pelero intrecciato lasciando un piccolo zoccolo bianco.

Una certa rigidezza geometrica, un ritmo di regolarità quasi lapidea, governato dal solito pensiero greco-latino, agitato da colorazione vivace che può scendere alla brutalità e plaudire i contrasti e godère le opposizioni come fossero parola d'ordine nello stile o regime naturale alla forma neo-classica, ecco i nostri tessuti. A cui non manca effetto decorativo, non manca la corrispondenza intima collo stile dei legni, dei ferri, dei bronzi; e i tessuti Impero s'innalzano ad una tecnica ammirabile.

Le tonalità vivaci furono imposte: l'imperatore prediligeva gli scocchi delle antitesi in materia di colori, e preferiva il rosso al verde; ciò spiega la complessa psicologia dell'uomo creato alla guerra.

Motivi di tessuti Impero. Satin bianco ricamato « au passé », seta « chenille » e cordoncini con alcune parti lumeggiate dall'oro, tessuto nel 1811-12 per la saletta di Maria Luisa a Versailles. Velluto « chiné cramoisé » disegno di corone e stelle « mordorées » eseguito nel 1805 per la camera di Napoleone alle Tuileries, che servì anche nel suo Studio a Saint-Cloud. Seta viola « pensée » e oro tessuto nel 1840 per la Cappella degli Invalidi che ricevè le spoglie dell'Imperatore (1).

(1) Si scolpirono a Dieppe, nel ramo sacro e nel profano, dei lavori di qualche mole: una toelette offerta alla duchessa de Berry nel 1829, recava scolpito sul timpano il ritratto della duchessa personificante la Clemenza che protegge le Arti, la Industria e il Commercio. Milet, op. e loc. cit., p. 410. In fatto di piccole statue, la rinomanza di Dieppe non era scarsa se nel 1833 i legittimisti dieppesi offrirono al conte di Chambord un Enrico IV.

(2) Alcuni tessuti, imitazione stile impero, sono impressi in *Kunst u. Handwerk*, 1909, p. 70 e seg

(1) Nel 1909, di primavera, Giovanni Ajalbert conservatore della Malmaison raccoglieva una bella esposizione di stoffe nello stile Impero, organizzata da Ernesto Dumonthier conservatore al « Mobilier National ». L'esposizione del Castello di Malmaison non riescì molto bene perchè gli ambienti non si prestavano; successivamente (inverno del 1909), nel Pavillon Marsan a Parigi la esposizione Napoleonica si fece in condizioni più favorevoli. Quattrocento saggi di tessuti! Ornamento di pareti e mobili alle dimore imperiali, Tuileries, Versailles, Fontainebleau, Saint-Cloud, Trianon, Compiègne, La Malmaison, Meudon. Contemporaneamente il Pavillon de Marsan si aperse a un' esposizione d' arte nell' epoca del Consolato, primeggiata da circa cento cinquanta sculture dello statuario lionese Giuseppe Chinard (1756-1813), da una raccolta di argenterie eseguite da G. B. Claudio Odiot e da una di cristalli e cammei formata da M. Emperauger. Una guida compilata da Enrico Algoud può utilmente consultarsi.

L'Impero abusò di tende e tendoni, i quali amplificano e addobbano e pareti e letti e porte e finestre e alcove. Essi disposti con sensi di onesta simmetria, in motivi uniformi, in andature simmetriche, in festoni ondulati, alternati, rigati da file di piccole ghiande pendenti da ogni motivo festonato e sovrapposti alle pieghe, producono un'armonia di ineffabile calma.

Certi tessuti parietali lungi da ornarsi con fili incrociati nella trama, ricevettero lusso di ricami: sul moire, per es. de' fiori amabilmente sterzati possono divenir ornamenti ad un boudoir o piccolo gabinetto. Una variante, nella decorazione tessile murale, è la trina bianca o crème floreata. A piegoline, il muro ricevè un fondo di seta oro o celeste, e le piegoline longitudinali della trina fanno trasparire la seta colorita, in cima la trina va ripresa a festoni e in fondo, una balsa completa la fine decorazione parietale. Ma il lettore sa che le pareti Impero possono cuoprirsi con tessuti moschettati, a piccoli ornamenti geometrici che balsano chiari sul fondo scuro o viceversa, e possono ornarsi con tessuti lineati a striscie fitte e parallele, fiorettati come la camera di Napoleone nella Villa già Pisani a Stra (1); però i giràli simmetrici nell' ampio giro della loro romanità, godettero alte simpatie. Così vien tappezzata la sala nella stampa rappresentante il principe di Neuchâtel che conduce l'arciduca Carlo a celebrare il matrimonio per procura con S. A. I. Maria Luigia d'Austria (7 marzo 1810) pochi anni avanti la Restaurazione (2). Il grande letto signorile inciso poche pagine indietro ha parato e coperta di tessuto moschettato: qui sono piccole stelle, là sono fiorellini sparsi avaramente sulla seta, o piccole api immobili, opportune a un tessuto imperiale. E può vedersi un tessuto grigio a fiori e ornati geometrici grigi, armonia di grigi su grigi, in una sala il cui soffitto richiami il fondo di questa tinta.

Le frangie sopra le stoffe, ai muri, ai letti, alle portiere, dovunque si stimarono essenziali ad una buona decorazione tessile: le passamanerie sui parati dei letti, sulla cimasa delle portiere, sulla cornicetta estrema dei parati murali, furono collocate in linea retta o riprese a festoni. Chè s'avviò l'arte del passamantiere a somma mèta nell'epoca di cui scrivo e s'ingegnò a essere elegante o magnifica o rumorosa o melodica unendo in vari piani, legati da cordoncini a festone, le nappine auree ed argentee, unendole a piccole ghiandole, a piccole sfere in un contorno aereo, afforzato da brevi fascie ricamate con tralci, foglie, perlette, stelle, giràli, armonia neoclassica decorosa nei tessuti fissi o mobili.

Entro queste sale si pavoneggiavano le dame e i cavalieri, i quali smessi gli antichi fantastici costumi, trovarono tuttavia la maniera di emergere, maniera riguardosa cioè meno sfacciata, ma elegante, esprimente la simpatia verso i vestiti eleganti e verso tutto il corredo che mette in mostra o sottolinea la bellezza fisica.

La bellezza fisica! si sa, prima si cercava nella donna. All'epoca dell'Impero le brune erano più fortunate delle bionde, la moda favoriva le brune, ma non tutte le brune erano egualmente seducenti: la donna « style Empire » doveva essere slanciata, flessibile e languida e — perchè no? — un po' malaticcia cogli occhi grandi infossati e misteriosi.

Esiste un libro un « Grand Livre » che formò la base al volume del Bouchot più volte indicato, un « Grand Livre de Commerce » d'un celebre negoziante, L. H. Leroy, il David dell'abbigliamento femminile in Francia e fuori, nel quale si leggono i conti di varie grandi dame che la pompa personale soleggiarono colle fantasie della loro ambizione. Sono i conti dell'imperatrice Giuseppina (1812-14), dell'imperatrice Maria-Luisa (1812-16), della regina Ortensia (1812-16), della duchessa di Bassano (1812-15) una delle dame più eleganti del suo tempo, di M.me De Rémusat « personne très litteraire », di M.me Grassini, la bella cantante italiana. Leggendo quest'arida prosa non si accusa di esagerato il « grand faiseur » il « fornitore » cioè il Leroy. I prezzi sono onesti confrontati agli attuali. Incidentalmente gli insolvibili del Leroy non sono molti, rispetto ai moltissimi o alle moltissime insolvibili dei nostri giorni.

Imperatrice Giuseppina: 1812 mese di maggio « pour fournitures » 10.670 f., 80; ancora sotto maggio e allo stesso titolo 5.979 f., 25. E pescando le partite più grosse acchiappo un 9,454 f., 15, un 6.230 f., 60; così in quest'anno 1812 il totale va a 151.200 f.,78 che Giuseppina pagherà a poco alla volta nel 1813, nel quale anno, però, fa un conto ancora di oltre cento mila lire. Tutto questo escluse le gioie, i ninnoli, i capricci secondari della moda (1). Bisogna

(1) Veda il mio *Manuale d'Arte Decorativa*, II ediz., tav. CLXV.

(2) Veda una camera all'epoca della Restaurazione in Havard, *Encyclopédie*, vol. 1, pag. 173.

(1) Nel corredo secondario leggo: conto per la contessa Walewska, sei fazzoletti di bellissimo batista ricamati con cifre ecc. 96 f. ognuno, totale 576 f.

considerare tuttavia la persona e l'abbondanza degli abiti che essa ricevette.

Imperatrice Maria Luisa: 1812, un conto di 98.117 f., 45 e nel 13 un conto di 72.231 f., 15.

Regina Ortensia: 1812, il solo febbraio un conto di 17.679 f., 75 poi diminuisce e nel resto dell'anno la regina non ispende che la miserabile cifra di 1.386 f., 75.

Abbandoniamo le cifre a constatare che il nostro Leroy parla spesso di velluti « corsage à la Vierge » cioè scollato in tondo, di abiti in crespo bianco, o di satin rameggiati in lilla verde, rosso, di taffetà guerniti di gale, di abiti « cachemire français » bianchi ricamati con frangie di seta ciniglia e corpo a doppia manica, e accenna le pelliccie foderate di satin bianco con pellegrina imperlata, le mantiglie di blonda, gli abiti in tulle bianco laminato in argento e oro, gli abiti « bayadére » rosso e oro, i cordoni aurei, gli abiti in crespo rosa guarniti da strisce, le blonde imperlate, gli abiti in mussola bianca rameggiata o filettata di seta; e parla ancora, il Leroy, di cappelli, e piume, sette piume 231 f. alla regina Ortensia: tengasi conto dei tempi e si ricordi che il pizzo non era tanto usato in quest'epoca quanto nella precedente.

E bisogna esser regina come Caterina di Vestfalia, madre della principessa Matilde per buttare 150 napoleoni su un abito di blonda o per pagare come il duca di Rovigo 4.622 franchi un abito di velluto porpora ricamato in oro « très riche e très fin » (ottobre, 1812 [1]). L'uso dei tessuti varia all'infinito; vedonsi più comunemente la garza, il tulle laminato in argento, il crespo a motivo della loro leggerezza, bianco, rosa, celeste, con ricami di fiori, ghirlande, ornamenti di oro o argento o seta; e preferibilmente con altee, rododendri, viole, margherite celesti, care alle bionde o coi garofani rossi cari alle brune.

Quanto alla linea degli abiti essa devotamente s'inchina alle statue di Atene e di Roma, di Pompei ed Ercolano, e gli abiti attillati sono in gran voga anzi rappresentano la moda del tempo (2). Da tali costumi aderenti le figure traevano una maggiore sveltezza; e l'assieme, ognor leggiadro, sembra irridere alle esuberanze del barocco e roccoccò. Senonchè sforzando la linea dell'eleganza, si piombò in un inverosimile sproporzione: la parte superiore e la inferiore d'un abito delinea una differenza che può turbare gli esteti, se essi non vi iscorgono una ragione di bellezza e un contrasto studiato agli effetti dell'arte. In breve, dalla cintola in su un costume neoclassico è corto.

Invero poco entra in tutto questo la società neoclassica; essa intese a incensare gli dèi dell'Olimpo, vestì a quel modo che l'Olimpo decretò, e quando l'Olimpo legifera i semplici mortali ascoltano e ubbidiscono.

Una lunga sottana chiusa alla vita molto insù da cintola, le maniche corte attillate ai bracci nudi, come la veste aderente alla persona ad avvicinarsi il più possibile al costume antico, ampia scollatura, la testa folleggiante in ricci cadenti sulla fronte e ai lati presso le orecchie: ecco il costume femminile dell'Impero. Gli uomini coi calzoni corti, attillati, la coda di rondine, soprabito, alto solino con larga sciarpa, e il panciotto ricco di balza pieghettata, in capo ampia lucerna o cappello a cilindro: ecco il costume maschile.

Il costume femminile, bianco o monocromo, si stende in una tinta mite dal seno al fondo della gonna, e al seno si filetta d'una piccola greca nera o rossa ripetuta all'estremità della gonna, o si infiora d'un ornamento a palmette o foglioline copiato da un vaso greco. E poichè il costume, nel mezzo un po' ricco, può svolgere un motivo di pieghe, la camicia ricamata può biancheggiare come il candore d'un marmo. Al busto, scollato qualche volta, nei costumi aristocratici, si unisce un colletto di pizzo che dalle spalle gira sul collo.

Le dame non vollero più i cappelli monumentali, e ripudiarono le alte capigliature, perciò all'epoca dell'Impero le teste si ridussero allo stretto necessario; a ciò conseguire si strinsero i capelli, si chiusero in diademi, cuffie e ghirlandette, con nastri, svolazzi e piume si ridusse la testa umile e contrita, nel suo volume, come se dovesse sparire dal corpo esile ad isveltire la persona. I gioiellieri che ne stu-

(1) Bouchot op. cit. p. 18. Veda in fondo al volume il nome dei numerosi clienti di L. H. Leroy

(2) Usanne. *La Française du Siècle: Modes. Moeurs, Usages* (XIX siècle) Parigi 1886. Nè ho da rammentare il vol. del Bouchot su *la Toilette à la cour dè Napoléon*, ma ricordo due altri volumi dello stesso A. *Le Luxe Français, l'Empire et La Restauration* ambedue illustrate anche con tavole in colori.

Grazioso e semplice il costume di Mme Rècamier nella sua poltrona a sdraio nel dipinto del David con un bruciaprofumi a lato: sembra una scena greca. È sontuoso e serio il costume di « Mme la Duchessa di Bassano nel quadro citato di F. Gérard, costume da ballo velluto scuro con ricami alla balza della sottana in palmette e fiori emergenti sulla tinta unica dell'abito signorilissimo. Veda i costumi Impero coloriti nel Bouchot, *Le Luxe Français, l'Empire*, ecc., cit. 84, 92, 116, 134.

diavano l' ornamento e gli ideatori di pettinature tutto inventavano al fine di impicciolire le teste, e i gioiellieri cesellarono i cerchi, i diademi di oro riunirono le perle a circondare le capigliature e a creare un contrasto colle teste delle dame roccoccò. Qualche volta spunta una parrucca, ma le parrucche si arricciolano discrete sopra gli orecchi ad uno o più piani, e non si allargano nè s'innalzano imponenti come monumenti (1).

Le piume che formavano trofei sui parati dei letti, si usarono verso il 1815 sulle pettinature e sui cappelli delle dame; queste piume si intrecciavano sulle acconciature del capo come farfalle smisurate ed irrequiete (2). Così sfogliando conti e note di quest'epoca, incessanti svolazzano le piume sulle teste femminili, da cappelli di seta rosa o celeste, di paglia bianca o di velluto nero, ornati da quattro o cinque piume bianche, viola, celesti o nere. Forse poche epoche nella storia suntuaria vantano tanto consumo di piume quanto quello che si ebbe nell'arte neo-classica. Le piume si videro persino sulle lucerne dei generali, non a ciuffo ma isolate. Guardisi la lucerna di Napoleone — abito da parata — imperatore di Francia e re d'Italia, su una incisione del tempo (1812) di G. Bertignoni (3).

Fig. 298. — *Parigi*: Abito del Primo Console (Napoleone) nella Collezione del Principe Vittorio.

Tutto questo contribuisce a dimostrare che il lusso sorpassò la ragione anche nell'epoca dell'Impero, e salì le alte vette della opulenza ove si trattasse di costumi principeschi. Sfarzioso l' abito dell'imperatrice Maria Luisa nel dipinto di Francesco Pasquale Gérard al Museo di Versailles, e meraviglioso l'abito del Primo Console nella Raccolta del principe Vittorio, rosso, rameggiato a palme (fig. 298), come molto significativo ma più contegnoso, il costume di

Fig. 299. — Ricamo « di pagliette » in un abito femminile.

Augusta Amalia di Baviera, viceregina d'Italia, nel disegno di G. B. Bosio inciso da Luigi Rados di Parma nel 1806 (la veste attillata rameggia in pampini e ornamenti di perle); ed ugualmente espressivo ma più andante, il costume della stessa viceregina nell'incisione di C. Cagnoni, stampa a colori dei « Vice-reali nel real Parco di Monza » quasi dell'istesso tempo: quest'incisioni non hanno data (1).

Scendo sulla via degli umili mortali per informare che a Venezia, nei tempi dell'Impero, si sarebbe introdotto lo scialle, che le popolane si mettono sul capo lasciandone cadere i lembi lungo le spalle e, giù, sulla persona. Da Venezia la moda si sarebbe estesa in ogni città e campagna del Veneto dando risalto a certe fisonomie di brunette maliziose e di bionde sentimentali. Parrebbe che il costume abbia sua origine più lontana e sue radici in Oriente. Nel grande quadro di Gentile Bellini « S. Marco che predica in Alessandria », alcune figure portano lo scialle come le attuali popolane del Veneto (2); e siamo al XV secolo.

(1) Zetzsche. *Zopf und Empire*, Vienna 1907.

(2) V. l'almanacco, *La Moda*, edito da P. e G. Vallardi Milano. Il Comandini riproduce, in vari punti della *Italia* cit. le mode che ci interessano e ne precisa gli anni.

(3) *Représentation des uniformes de toutes les troupes qui ont été casernées à Hambourg de l'année 1806 à l'année 1815*. Riproduzione dell'album detto « manuscrit du bourgeois de Hambourg », conservato alla Biblioteca Nazionale, pubblicato da M. Terrel des Chênes, con prefazione di M. Margerand, 1902, : 158 tavole in cromo.

(1) Pei costumi femminili v. la stampa di Carlo Lasinio padre, incisa nel 1810: il principe Neuchâtel che conduce l'arciduca Carlo a celebrare il matrimonio. per procura, con S. A. I Maria Luigia d'Austria in nome di S. M. l'Imperatore il grande (7 marzo 1810).

(2) Lo scialle si usò correntemente a questo tempo in alto e in basso, però dovunque non fu portato sulla testa; la cosiddetta Imperatrice Sessi, celebre soprano « furoreggiante » alla Scala nel 1807, in una incisione di I. Neidl, porta sbadatamente uno scialletto sulle spalle ricamato da una greca, ornamento al suo abito molto scollato secondo la moda del tempo.

Questi scialli generalmente neri e lisci, con frangie in fondo, poterono ricevere eleganti ricami, nero su nero; e non ometto tal particolare perocchè il ricamatore ora affronta ogni difficoltà con animo altèro. Napoleone portava alla battaglia di Marengo un superbo soprabito vagamente ricamato con motivi di foglie: esso fu dato in deposito al conte di Turenne, poi offerto al Museo dei Sovrani da Napoleone III.

All'epoca dell'Impero i ricamatori ebbero molto lavoro; l'etichetta voleva il ricamo sugli abiti da donna e da uomo; e benchè la semplicità si carezzasse, in pratica meno si adattava ad esser tale.

Gli uomini vestivano volentieri alla militare anche se ignoti alle armi; l'epoca guerriera e la vita militaresca vogliono i lustri della vanità. Lo stesso Bonaparte, per arido che fosse, si compiacque — notai — d'uniformi scintillanti in ricami e in gemme, e il suo stato maggiore fu un firmamento, poichè la forza non isfugge le cose futili.

Fig. 300. — *Parigi*: Stendardo de' Cacciatori della Guardia, nella Collezione del principe Vittorio.

I ricami aurei, o mo' di fascie con foglie asimmetriche, ornano così gli abiti dei generali napoleonici; ed i ricami vistosi, gli alamari clamorosi sui costumi dei militari, poterono salire ad opere di arte e ricchezza sopra ogni idea. A parte i Musei di costumi, bisogna ciò vedere nei ritratti dell'epoca, ed io scrivo queste parole avendone sott' occhio. Si ricamavano i baveri alzàti con dovizia di fili argentei ed aurei, e intorno le spalle l'ago dipinse i lunghi soprabiti maestosi e si ostinò sulle manopole voltate e dorò, colori, insistette docile e fiducioso nella sua attiva propaganda.

Inutile il soggiungere che il ricamo entrò nei costumi femminili. Ed ora confermo che esso, sui corpi e sulle sottane attillate, contornò lo sparato del collo, la cima delle spalle, il mezzo e il fondo della sottana. La seta e il refe colorirono, comunque, artisticamente; ed i lustrini aurei od argentei, che trovammo sui ventagli e si usarono sugli oggetti d'addobbo, intervennero a lumeggiare gli abiti disegnando volúte, palmette, fregi, e moschettando

come punti di rugiada al sole, le vaste superficie delle stoffe, le quali brillarono come arazzi murali (fig. 299).

Alla corte di Napoleone, M.me de Luçay, una mondana perfetta, aveva la passione dei ricami, e sui tessuti semplici gettava fiori ricamati, rododendri e convolvoli prodigalmente. Essa, nell'eleganze e nell'esser prima a portare un abito o un cappello nuovo modello, superava la stessa Giuseppina. Si conserva a Milano in casa Sola Busca un abito nuziale in tulle bianco, ricamato d'argento, epoca dell'Impero; nei Musei se ne veggono, e se ne conservano in famiglie patrizie non oppresse dalla melanconia di trarne il metallo a giovarsene come avvenne talora degli arazzi.

Nel 1797 il Ministero degli Interni, in Francia, ordinò che una serie d'arazzi di Bruxelles nella Fabbrica dei Gobelins, serie preziosa, venisse abbrucciata per cavarne il denaro che avrebbe prodotto la vendita dell'argento dorato; e in questi medesimi anni (1794) un Giurì delle Arti, in una visita alla Fabbrica sopprimeva dodici su trentasette modelli, perchè rappresentavano soggetti inconciliabili coll'idee repubblicane. Fra essi la riproduzione dell'Eleodoro di Raffaello (1).

Alle tenui armonie negli addobbi neo-classici, ai mobili rigidi bianco-oro nello « style Empire », le stoffe lievi concorrono utilmente, ed esse si ornano di vasi con fiori, giràli, palmette ideate con discrezione, non ad emulare le calde sinfonie policromatiche delle imbottiture barocche, ma quasi a farle obliare colla austerità signorile. Veda le sedie da me disegnate, ove i panni d'arazzo e il ricamo d'oro offrono il segreto della loro finezza in temi di fiori, giràli e palmette.

Mme Talleyrand nel suo « boudoir » (1808), ritratto del Gérard, siede su un canapé di velluto dallo schienale ricamato a grandi losanghe con palmette nell'interno, suddivise da piccole liste riunite in quadri: decorazione semplice e distinta.

Sui tessuti d'addobbo il ricamo si provò incessantemente nei paravento e parafuoco; e chi studia il nostro soggetto e non deve sfiorarlo come io sono costretto a fare, raccoglierà molto materiale su queste piccole pareti mobili che l'ago dipinse. Accennai le mani fatate dei ricamatori neo-classici; questi ricamatori erano stati a scuola dai settecentisti Maestri esimii. Un solo esempio e curioso, forse inaspettato: il superbo stendardo degli « Chasseurs de la Garde » (fig. 300). Lo stendardo ha il fondo di seta verde

Fig. 301. — *Parigi*: Cofanetti da matrimonio da La Mésangère

interamente ricamato da foglie di quercia e lauro oro e argento; nel mezzo un grande corno da caccia in argento dentro al quale brillano d'oro le lettere E. F. sopra un grande nastro colla scritta

(1) Fendille, op. cit.

CHASSEURS DE LA GARDE e alle estremità, ricamate in oro e argento, le parole VIVE L'EMPEREUR! splendenti nell'oro.

Venendo alle minuterie ecco dei cofanetti da matrimonio (fig. 301), che nella loro semplicità galante rappresentano il gusto delle « grandi dame » all'epoca neo-classica. « Dans le nombre des futilités » osserva il Bouchot, la dama dell'Impero « choisit la piéce rare, chére mais de belle simplicité (1) ». La seta in colori lilla nella prima « corbeille », rosa nella seconda, celeste nella terza, forma la parte capitale del rivestimento a questi semplici e graziosi cofanetti arricchiti da frangie seriche biancheggianti discrete nel modello *a* e *c*, e rosee nel modello del mezzo, delicatissimo colla corona verde nel piede e le rose occhieggianti tra le foglie verdi nelle anse simmetriche.

Ricorderemo i successi della Casa di carte dipinte, proprietà Jacquemart a Parigi, la quale sostituì la Fabbrica di Uberto Reveillon studiata nel capitolo precedente. E nel 1809 e 10 spunta ancora a Parigi una Casa Simon, fabbricante carte nello stesso gusto napoleonico. Governata dal padre Simon fin al 1820 circa, capitò indi nelle mani del figlio, il quale non seppe sostenerla e la cedette a un Cartulat, da cui la ditta Cartulat-Simon andata in liquidazione nel 1835, epoca che qui non si può attraversare. E dirò d'un Dufour che venendo da Macon aperse nel 1807 a Parigi un importante Fabbrica di carte, la quale sotto l'influsso del Percier e del David, s'intonò perfettamente al neo-classicismo. Si cita una famosa Storia di Psiche ivi eseguita con perfezione di forma e colorito (1808-14). Da quest'epoca le carte salirono altamente nella simpatia del pubblico, e si toglieva dai muri la seta e il damasco a sostituirli con carte dipinte. Gli anni correvano ed una Fabbrica rinomata, la Casa Dauptain, s'avviava all'eclettismo ossequiando gli stili storici e riproducendoli con spirito retrospettivo sulle carte accettate e applaudite. Insomma la Francia, che in Europa fu la prima ad affermarsi nella carta da parati, all' epoca napoleonica continuò la sua preminenza conseguita nell'epoca anteriore; onde gli storici francesi raccolsero una fila di nomi, oltre i citati, e un monte di testimonianze a provarlo: Fragonard fils, Augusto Couderc, Tommaso Coutière, gli Zuber. Questi a Mulhouse nel 1827 adottavano felicemente la stampa col cilindro di rame usato nei tessuti di cotone e poi ottenevano altri progressi. In breve: fino all'epoca nostra il titolo « carta di Francia » indicò qualunque carta da parati, di qualsiasi Fabbrica e qualsiasi genere.

(1) *Le Luxe a Paris, L'Empire*, cit. p. 38.

La cultura italica nell'epoca che ci concerne esulta alle sobrietà tipografiche della stamperia Bodoni a Parma. Tale stamperia occupa gran posto nella storia del libro impresso; e come qui si tenne conto dei progressi grafico-tipografici all' epoca del Rinascimento, così si ricordano i libri bodoniani in quest'epoca fervidamente inclinata alle piccole stampe. Così la grande nominanza della Stamperia Bodoni, nel 1801 interessò i reali d'Etruria ad una visita solenne, vivendo il celebre Giambattista Bodoni; e questa visita s'infuturò con una enfatica inscrizione, omaggio bodoniano ai reali, circondata da leggiadro fregio tipografico di gusto ellenistico che il Bonzanigo, per esempio, avrebbe scelto ad una sua cornice eseguita col fiato (1).

Questa pagina insigne nella storia del libro nazionale si evoca ad accennare le rilegature che ad informarsi al garbo tipografico dell'epoca priva di originalità ma ricca di coscienza, determinò uno stile nell'arte della rilegatura. La quale sì nei cuoi, sì nei velluti, sì nelle sete ricevette sue linee eleganti o austère, signorili o modeste, docili alla sobrietà formale. La impressione coi piccoli ferri sguerniti d'oro in tenui bassorilievi o coperti d'oro a vibrar meglio sulla superficie de' « piatti », ebbe novella esistenza; ma l'aridità, propria all'arte neo-classica, non si colorì di sprazzi luminosi sulle rilegature a cui invano si domandano effetti particolari e artisti impersonati in un sistema interessante.

Sui « piatti » delle rilegature Impero, la solidità colla semplicità constituiscono la regola, e quella con questa si veste sui bordi di linee parallele, greche e rami d'alloro, quest'ultimi abituali ed interminabili. Gli angoli e il mezzo attraggono le cure maggiori del rilegatore che orna e angoli e mezzi dei « piatti » con stemmi, trofei, faci, palme, corone infogliate. E l' ape simbolica occupa un posto sui « piatti » che essa cuopre totalmente in un ordine simmetrico e parallelo, l'ape operosa che impersona

(1) Il Bodoni il 24 febbraio 1806 riceveva dagli anziani del Comune di Parma una grande medaglia in oro per le sue benemerenze e le sue opere tipografiche.

Napoleone; inoltre dei vasi possono vedersi sulle rilegature, vasi alla « Mèdicis » noterebbe uno scrittore francese, che nell'oro trovano il loro contorno come gli altri abbellimenti delle rilegature Impero, generalmente composte nel cuoio naturale a cui il tempo dà la seduzione d'una morbidezza misteriosa.

La Biblioteca Nazionale di Napoli possiede alcune rilegature eseguite nell'epoca dell'Impero di cui qualcuna, collo stemma di Napoleone I o di Gioacchino Murat, non sopravanza altre rilegature insignificanti. A ogni modo si citano documenti autentici d'un genere artistico che oggi accende molte curiosità (1).

Il cuoio si estese a molti oggetti a cui esso si addice, li impresse e li colorì; non potendosi esulare dall'arte una materia salda come la nostra, preparata a ricevere ogni impressione, facile a trasformarsi in opera di bellezza dal genio e dalla cultura.

(1) La Biblioteca Nazionale di Napoli è molto scarsamente ornata di rilegature artistiche La Collezione dei libri rari ivi fu tutta rilegata in pergamena e cuoio di Russia sotto il governo borbonico.

Fig. 302. — Lucerna di Napoleone

Fig. 303. — Fregio floreato

CAPITOLO QUARTO.

ARTE MODERNA NELL' INDUSTRIA

Eclettismo e « Dolce Stil nuovo »

INGHILTERRA - SCOZIA - BELGIO - AUSTRIA-UNGHERIA
GERMANIA - OLANDA - SVEZIA - NORVEGIA - DANIMARCA - FRANCIA
SPAGNA - RUSSIA - STATI UNITI D'AMERICA - ITALIA

Fig. 304. — Iniziale floreata

Osservazioni generali (1).

OGGI il parlare sull'eclettismo su questa, arte che dopo il primo Impero si impossessò dei nostri costumi, equivale a interessarsi del fatto estetico

(1) Le seguenti indicazioni bibliografiche si completano, al solito, colle note in fine dei paragrafi che seguono: Ebe, *Die Decorationsformen des XIX Jahrhunderts*, Lipsia, 1907. Foord, *On Some Decorative Flower and Plant Studies*, nello *Studio* 1901, II, p. 110 e seg. Fred in *Modernes Kunstgewerbe. Essays*, Strasburgo, 1901. Studia l'assieme dell' arte nuova e vari singoli autori come Gualtiero Crane, C. R. Ashbee. M. H. Baillie-Scott. Enrico Van de Velde. Otto Wagner, J. M. Olbrich, ecc. Lahor, *L'Art Nouveau son historie, L'Art Nouveau étranger, L'Art nouveau au point de vue social*, Parigi, 1901. Marx, *La Décoration et les Industries d' Art a l'Esposition Universelle* de 1900, Parigi, 1901. Townsend, *Plant and Floral Studies*, Londra e Nuova Jork, 1901. Seguy, *Les Fleurs et leurs applications décoratives*, 30 tav. Parigi, 1902. Buda, *Die Pflanzen in der decorativen Kunst*, Praga. 1903; De La Sizeranne, *Les Questions esthétiques contemporaines*, Parigi, 1904. Mauclair, *Ideés vinantes*. Parigi, 1904. Rowles Jarvis, *The Tree Book*, Londra, 1901. *Arredamento moderno*. Importante l'articolo di J. Alf. Gotch su questo soggetto pubblicato dall' *Art Journal* di Londra (aprile 1904). Molte cose riprodotte. Boison, *L'Enseignement technique des Indùstries du Meuble*, Parigi, 1905. Verneuil, *Étude de la Plante son application aux Industries d'Art*, Parigi, 1906. Dello stesso, *L'Animal dans l'Ornementation* e la *Encyclopédie artistique et documentaire de la Plante*, 400 tavole di cui 100 in colori, Parigi, 1906. Plauszewski, *La Plante Ornamentale. — Graines et Plantes séches. — Plantes et fleurs décoratifs* Senza data ma non vecchie. Opere composte di belle tavole. Dello stesso: *Encyclopédie Florale*. Grandi tavole di fiori tolte dal vero. Foord, *Decorative Flower Studies*, Londra, senza data ma recente. Lippold, *Moderne Pflanzenstilisation methodisch dargestellt*; Dresda, senza data. Mediocre. Fellinger, *Das Moderne Zimmer*, Vienna e Lipsia, senza data. Hegele. *Neue Wohn- und Lundhäuser in einfacher moderner Ausführung*, Vienna e Lipsia. Veda i periodici principalmente lo *Studio*, di Londra e il *The Artist* e la *Dekorative Kunst* di Monaco, la *Kunst und Dekoration*. la *Innen Dekoration* di Darmstadt, la *Kunst und Handwerk* di Monaco, le *Moderne Bauformen* di Stoccarda, l'*Hohe Warte* col *Der Architekt* e *Das Interieur. Der Moderne Stil*, la unita *Pan* col *Ver Sacrum* e col *Die Insel*. Tutto ciò specialmente pei paesi di lingua tedesca. V. anche Rivista non speciale, la *Neue Revue. Die Zeitschrift für Politik, Kunst und Literatur*, Berlino. Per il movimento ungherese v. soprattutto la rivista *Magyar Iparmüvészet*, organo della grande Società d'arte decorativa ungherese, *Magyar Iparmüvészeti Tarsulat*. Per la Francia, *L'Art Décoratifs: Revue mensuelle d'Art contemporain*, Parigi, 1887 e seg.: Molto illustrata. Come altre Riviste, lungi dall'interessarsi all'arte decorativa soltanto, si allarga all'architettura, scultura e pittura. È una pubblicazione d'avanguardia anche *l'Art et Decoration*, mensile. E per l'Italia *L'Arte Decorativa Moderna*. Rivista di architettura e di decorazione della Casa e della Via, Torino. Si iniziò nel 1902 in occasione della Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, tenutasi a Torino e cessò di pubblicarsi nel 1908. *Per l'Arte*, Torino dal gennaio del 1909 e seg. *Rivista mensile d'arte decorativa moderna*, diretta da A. Melani e C. Gianotti *L'Ambiente Moderno*, mobili e decorazione interna. Rivista mensile, Milano dal maggio del 1909, mensile. Buoni scritti su l' arte nuova furono dati dal pittore Sylius D. Paoletti alla *Gazzetta degli Artisti*, che stampavasi a Venezia, all'*Arte nelle Scuole Professionali*, che stampavasi a S. Benigno Canavese (Torino) nonchè all'*Arte Decoràtiva Moderna* di Torino. Alcuni scritti della stessa indole, ricchi di illustrazioni, si leggono nelle ultime annate dell'*Arte italiana Decorativa e Industriale*. Ivi si nota un esteso resoconto della Internazionale di Torino del 1902 con molta dignità illustrato, e una sull'arte decorativa all'Esposizione di Milano pel 1906 pur corredato di illustrazioni. Vedi ancora: *Modelli, d'Arte Decorativa*, Milano, fascicoli mensili d'arte moderna con tavole in colori di autori diversi, Milano; 1907 e seg. e *L'Artista Moderno*, Torino, popolare che pubblica troppo un po' di tutto ; ad ogni modo, l'*Artista Mòderno*, pubblicando molte cose estere si sfoglierà utilmente dai cercatori di modernità. Ne consola poco il tributo periodico di molti giovani italiani in questa Rivista, anche se un po' d'epurazione è necessaria. Accogliamo intanto le intenzioni. Noterò qui anche *La Casa*. Rivista quindicinnale illustrata, Roma, 1908, società ed. di « *Novissima* ». Fraipont, *Décorations Florales*, Parigi, senza data, ma recente. Magniant, *Fantaisies Florales*, Parigi, senza data, ma recente. Mulier, *La Décoration Moderne par la Plante*, Parigi, varie serie. e *l' Accademy Architecture*, albo di modelli d'architettura e decorazione.

più assurdo della nostra storia; e dico oggi, non ieri perchè finalmente si è fatta strada la persuasione che lo imitare o il copiare gli stili antichi corrisponde a sopprimere se stessi. Ma l'eclettismo costituisce un capitolo della vita storica, e non si può togliere da questo libro, se non vogliasi che il libro manchi d'una parte necessaria alla sua integrità obbiettiva.

Ed ha o pretende d'avere le sue glorie, l'eclettismo, cioè la copia degli antichi stili, e con queste glorie esso avrebbe i suoi alti quasi prodigiosi Maestri. La scoperta di Ercolano, Cuma e Pompei dai primi anni del secolo XIX aveva fatto nascere in molti ricchi il desiderio delle cose ivi ritrovate, fra le quali, soprattutto, certi ornamenti femminili d'oro meravigliosamente lavorati. Cominciò l'orefice napoletano Sarno e riescì tanto bene a contraffare que' modelli antichi, che i suoi lavori ebbero fortuna e destarono in altri orefici la gara nello stesso lavoro. Dopo alcuni anni scopertisi i sepolcri di Cere, Cervetri, Vulci e rivenuti alla luce i tesori di oreficeria quivi nascosti, il giovane Michelangelo Caetani e il Castellani, padre d'Augusto, tentarono di copiare gli ori etruschi riescendovi perfettamente; così da essi si iniziò la moderna scuola d'oreficeria romana, giunta a contraffare ogni maniera di ornamenti e ogni specie di lavoro in oro e gemme (1).

Accanto alle glorie pseudo-ellenistiche e pseudo-etrusche, nell'oreficeria del XIX secolo, che non credette di guastarsi a imitare l'oreficeria d'ogni stile, vorrei mettere i successi degli intagli fiorentini e senesi pseudo-classici, i falsi roccoccò di Milano e Torino, e vorrei mettere le imitazioni dello stile barocco e classico di Venezia e Vicenza, i mobili pseudo-medioevi, cogli avori di Palermo (A. Onufrio se ne fece un titolo di nominanza) e i ferri pseudo-classici di Pistoia e Siena che alle Esposizioni raccolsero medaglie e laudi (fig. 305 e 306 [2]), e potrei continuare guardando ogni ramo di produzione contemporanea che copia, imita e raffazzona l'antico.

Un Antonio Manetti, a metà del XIX secolo, allegatosi presso un Guidi, risvegliò a Siena l'arte dell'intaglio possedendo una tecnica sicura e una viva inclinazione ad imitare l'intaglio cinquecentesco. Egli eseguì un noto palliotto all'altare di Santo Antonio da Padova per la chiesa omonima nella contrada della Tartuca, assistito da Angiolo Barbetti intagliatore stimato, il quale visse poi a Firenze, ed occupò ivi notevole posizione fra gli intagliatori del secolo predetto. Nel palliotto di Siena il Manetti eseguì le storie, il Barbetti l'ossatura e gli ornati nello stile che dissi, il quale in Toscana caratterizzò una scuola e sospinse all'intaglio molti artisti senesi e fiorentini (1). Fra i primi, stato a bottega da Angiolo Barbetti indi da Antonio Manetti, altro intagliatore senese assai sveglio, si ricorda specialmente Giovanni

Fig. 305. — *Siena*: Lampadario in ferro battuto (P. Franci).

(1) Il Castellani rimprovera agli orefici moderni di operare senza un disegno corrispondente all'uso dell'oggetto fabbricato; e soggiunge che essi adattano la forma della fibula alle buccole, le buccole alle collane. E più sotto sempre il Castellani: « È mestieri abbandonare del tutto le imitazioni e la copia di gioielli francesi, peste introdotta fra noi dall'avidità mercantesca. Io, secondo le mie poche forze a fin di preparare questo rinnovamento, per lo spazio di oltre venti anni (scrive nel 1872) proseguendo lo studio iniziato da mio padre, dal duca di Sermoneta e da mio fratello Alessandro, mi sono impegnato di copiare con ogni possibile fedeltà ed esattezza gli ornamenti in oro e in gemme di tutte le trascorse civiltà italiche e di mettere in vista massimamente quelli tirreni ed etruschi, dove risplende un gusto e una finezza d'arte incomparabile ». *Dell'Oreficeria italiana*, Roma, 1872, p. 77 e seg.

(2) L'eclettismo ha avuto il torto di sviare il lavoro del ferro e portarlo su un sentiero in cui la virtuosità supera tutto. Io ricordo le medaglie assegnate ad artisti toscani del ferro, usi ad imprimere a questo materiale un'agilità ed una leggiadria che non si convengono ad esso, al ferro creato ad un'azione di forza. Foglie, rami, vilucchi oltre a tormentar la materia sono un pericolo alle persone e alle vesti, pure si continua a trattare il ferro in questa guisa. L'avvento dell'arte nuova potrà ricondurre alla ragione i nostri fabbri.

(1) All'Esposizione del 1861 a Firenze, memorabile convegno delle industrie italiane, non meno di settantaquattro, così la Relazione, furono gli intagliatori che esposero; fra questi tredici si premiarono e di essi nove senesi. All'Esposizione di Londra si verificò qualcosa di simile, quindici intagliatori senesi con sei senesi premiati.

Duprè (1817 † 82), il celebre scultore senese che dall'intaglio si mosse alla statuaria. Egli intagliò un cofano che conservasi nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, volendo falsificare l' antico Cinquecento (il D. dice il Secento ma sbaglia) come l'Autore confessa dichiarando che in vita sua non commise nessun altro peccato di questo genere (1). Però non va escluso che altri intagliatori possano averlo commesso. Dice an-

Fig. 306. — *Siena*: Candelabro di ferro battuto (Officina Benedetto Zalaffi)

cora il Duprè: cassoni, cornici, cofani purchè antichi, « erano visti e presi; di lavoro moderno, ancorchè « fosse di un merito incontrasto non ne volevano sapere « e lo pagavano meschinamente » (1). Così i miei tempi somigliano un po' quelli di Donatello e dei bronzisti patavini: oggi si imita non tanto ad imitare quanto ad imbrogliare. Cioè si contraffà l'antico come Gian Battista Bastianini fiesolano, il quale imitava la scultura quattrocentesca fiorentina come nessun altro al pari di lui, onde era facile restare all'amo dell'inganno; e anche dove l'artista fiesolano dichiaravasi Autore di contraffazioni sbagliate cogli originali, egli lottava al trionfo della verità.

Oggi i contraffatori e le contraffazioni sono numerosissime, e si potrebbero narrare alcune storielle curiose su questo soggetto. A disonestà può dunque condurre la imitazione dell'antico (2).

Rivengo sull'intaglio a riaffermare che Siena e Firenze videro due scuole nella seconda metà del secolo XIX, due scuole sulla medesima strada, coll'indentico fervore e colla stessa idealità, quella di rinverdire l'intaglio cinquecentesco. E il ricolto eccellente, se si guardi l'esecuzione non figlia di genialità, oggi continua perchè soprattutto in Toscana la fede all'imitazione non si spense ancora.

I luminari ne furono i Barbetti senesi, Raffaello (n. 1828) e Rinaldo (n. 1830), figli ambedue di Angelo Barbetti testè nominato, intagliatore a Siena, valente artista ma uomo bizzarro, assicura il Dupré; e a Firenze i Barbetti lavorarono molto nello stile cinquecentesco propagando il gusto arcaico di questo stile in Italia e all'Estero. Così i Barbetti contribuirono a ravvivare l'intaglio in Toscana (ne sarò io a togliere a Ulisse Giusti, intagliatore fiorentino, una parte a questo ravvivamento) ed ebbero parecchi alunni o lavoranti i quali ne seguirono le massime aride. Essi trattarono la figura come l' ornato; e Rinaldo Barbetti esercitò l'arte dell'orafo, abbandonata per l'intaglio ed eseguì — cosa curiosa — due modelli in legno, il Campanile di S. Maria del Fiore in avorio con vari legni a un decimo del vero, e la Loggia della Signoria, ordinatigli dal russo Bulachoff, lavori di sgobbo come tutto l'intaglio dei Barbetti gelido nella sua scuola formale. Questo intaglio che ripete motivi e forme vissute, ebbe gran voga; e in Toscana, a Firenze come a Siena, si coltivò da molti intagliatori contemporanei a' Barbetti. Paolo Sani, Gaetano Ammannati, Luigi Pieraccini, Paolo Fanfani, Michele Poggi, Bartolomeo Biancardi.

(1) Il cofano del Dupré finchè fu creduto antico si tenne nel *sancta sanctorum* del Museo Poldi Pezzoli, oggi, dopo vari anni dalla confessione del Duprè, si mise nell'anticamera, tarda resipiscenza che non corregge tuttavia il significato dell'evento. Esso mi ricorda un fattarello, che si narra a Firenze. Qui viveva lo scultore Gian Battista Bastianini che contraffaceva benissimo i busti del Quattrocento: avvenne che uno di questi busti fu acquistato da un conservatore del Louvre al tempo del secondo Impero; scopertasi la falsità si fè, a Parigi, molto rumore. Il rumore giunse agli orecchi di Napoleone III, il quale informato della cosa, dopo aver domandato ai più caldi oppositori dell'acquisto se trattavasi realmente d' una scultura bella, tanto bella da ingannare il più accorto conoscitore, escì in queste parole: « E se si tratta di un'opera bella, perchè non deve entrare nel Museo? Essa è degna di esser conservata colle opere autentiche e si metta vicino a queste ».

(1) *Pensieri sull'Arte e Ricordi Autobiografici*, Firenze, 1882, p. 76-77.
(2) Melani, *Arte insidiosa*, in *Natura e Arte*, 1902, p. 696 e seg.

Fuor da Firenze e da Siena, a Torino e a Milano, l'intaglio si volse piuttosto alla riproduzione del Roccocò; e qui il ricolto trascinò ad una imitazione dozzinale che trova sua ragione nelle condizioni del nostro mercato. Oggi tutto soggiace alla viltà del prezzo, si vuole spendere poco e nello stesso tempo si chiede bellezza e ricchezza. Tuttociò adduce alla volgarità come si nota in gran parte della Brianza, luogo di fabbriche numerose ove il legno si squadra si intaglia, si intarsia, mercantilmente: ma di ciò più tardi. Tuttavia salutò Milano qualche Maestro pregevole, l'intagliatore Gio. Brambilla (1842 † 94) e Pietro Zaneletti († 1900) che nell'arte imitativa, in questa forma di virtuosismo, tennero buon posto. Milano non dovrebbe dimenticare pertanto un decoratore d'ingegno Luigi Scrosati (1814 † 69), fantastico ribelle che trattò l'arte nell'industria in vari suoi rami, e lavorò a Milano nel Palazzo Pallavicino in Borgo nuovo ora Palazzo Leonino, nel Palazzo Busca, nel Palazzo Trotti e in altri Palazzi e Ville della aristocrazia lombarda, Villa Litta a Vedano e Ghirlanda-Silva a Cinisello. Soprattutto la immaginazione dello Scrosati si posò, libera, nel Palazzo di Giangiacomo Poldi Pezzoli, ora Fondazione artistica o Museo di questo nome, accennato qui tante volte. E il Maestro lombardo trattò l'arte largamente preparando modelli al legno, al ferro, al bronzo, all'avorio, guidato dalla sua immaginazione che meno si piegò alla timidezza del tempo suo; per questo lo Scrosati non può mancare in queste carte.

Nè vorrà tacersi che il Veneto entra in lotta nell'intaglio: Venezia, in pieno eclettismo imitava il Brustolon auspici i fratelli Valentino e Francesco Besarel, il primo capo della Casa omonima morto pochi anni sono († 1904). Essi raccolsero una nominanza che andò oltre Venezia e il Veneto per le piccole cornici con putti ed intagli ornamentali, alcuni dei quali vidi nella Fondazione Querini Stampalia a Venezia. Due altri artisti s'impongono, Giuseppe Bianchini triestino e Antonio Modenato veneziano, il quale sentiva molto il Luigi XV e riproduceva con eleganza le sue volubilità. A Venezia si aggiunge Vicenza nell'intaglio imitatore; ivi emerse Giovanni Gasparoni vicentino (1807 † 67) che molto lavorò ed ebbe alunni lo Scala, il Luchetta, il Givanni, il Pizzàti, il Belcàro, l'Armano, il Panozzo che scolpirono in un'arte dove tutto è virtuosità. Vicenza, nello stesso campo, ricorda compiacentemente il suo intagliatore Zanetti a cui i nuovi tempi non sorrisero (1) e un Minghetti di Bassano che dimorava nella città del Palladio e ora (1908) vive a Milano.

Lo studio analitico su questo periodo, cioè sull'eclettismo del XIX secolo, mostrerebbe quanta attività si perdeva a copiare i modelli antichi, e quanta indifferenza esistette all'arte obbiettiva che scuopre il carattere e la passione di un artista. Il quale, anche dove volasse alto e gli incarichi fioccassero solenni (2), nel tempo non lontano della mia giovinezza fu ancor più di quanto oggi non sia, una macchina a ripetizione a cui il pubblico si volse accettando supinamente le opere copiate, espressione altèra d'un'epoca d'oblio e di miseria intellettuale. Qualcuno prova disgusto a tuttociò, ma la maggioranza plaude sbagliando il virtuosismo coll'idea, il meccanismo colla ispirazione, la petulanza colla forza, il tradimento colla sincerità.

Perciò artisti applauditissimi regolatori della educazione artistica nazionale, Giuseppe Sacconi marchigiano (1854 † 1905) autore del Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele a Roma, non seppero sottrarsi all'influsso dannoso che io investo qui trattando d'arte decorativa. E ben sta; perocchè l'indole d'un individuo non si scinde: così il Sacconi nella Basilica di Loreto, capo dal 1886 di grandi lavori che rinnovarono parzialmente il celebre monumento, disegnatore di legni, vetri, ferri, seppe soltanto imitare. E imitò il gotico di Venezia, e il venezianismo dei monumenti anconitani, la grande porta di S. Francesco ad esempio coi motivi che in questo libro si raccolgono, servì al Sacconi assimilatore e disegnatore dei lavori lauretani che portano il suo nome ed esemplificano disastrosamente l'eclettismo su cui non siamo ancora vittoriosi per la insensibilità che plaude rumoreggiando ciò che dovrebbesi deplorare. Nè il Sacconi fu nemmeno felice a parafrasare, anzi a copiare motivi usati che poco trasformò, poco indusse al lavoro sapiente che poteva salvare il nostro Autore dall'accusa di essere stato esuberante e trito nei legni e nei vetri lauretani.

Accusa identica si rivolse a un altro eclettico come

---

(1) Negrin, *Di un valentissimo artista intagliatore vicentino*, Vicenza, 1892.

(2) Stanislao Lista salernitano (n. 1824 † ?) studiò a Napoli alla scuola dell'insigne Gaetano Forte, pittore e architetto pure salernitano, scultore e architetto insegnante all'Istituto di Belle Arti di Napoli. Il Lista eseguì in legno il putto che sostiene anteriormente la culla che il Municipio di quella città preparò al figlio primogenito e unico di Umberto e Margherita di Savoia, l'attuale re Vittorio Emanuele III; e questa culla conservata nella reggia di Capodimonte, emerge specialmente grazie al lavoro del Lista eseguito nel tempo in cui questi toccava la maturità.

il Sacconi, Lodovico Pogliaghi, lombardo (viv.) regolatore, anche lui, delle cose artistiche d'Italia e assimilatore feroce, ossia compilatore inesausto d'ogni stile, racimolatore indomito d'ogni avanzo del passato a costringerlo a vaghe superficialità. Ornatista, architetto, scultore, pittore il Pogliaghi è un artista molto fortunato; possiede una materiale bravura specialmente scultorica, e questa bravura che non conosce segreti si scoperse viepiù inaugurandosi (1906) la sua grande imposta alla facciata del Duomo di Milano, le cui figure manierate e meschine in un tritume di linee e rilievi, turbano la serietà del tempio prodigioso. E il tempio come ricevè questa imposta, così doveva mutare la vecchia con una facciáta novella, frutto d'un forzato adattamento stilistico a cui Luca Beltrami (viv.) collaborò; e costui propose, plaudito dalla folla, la costruzione d'un campanile colle sculture che ornano le porte della facciata. Autore di varie Fabbriche a Milano, pronto nella ricerca di persone denarose che pagano i suoi rifacimenti di vetuste costruzioni (il Castello degli Sforza) egli cuopre Milano di edifici da cui esula ogni fremito di ricerca e ogni pensiero di espressione animata dalla forza e dalla personalità. Esempio culminante: il nuovo Palazzo della Banca Commerciale a Milano che si allarga parte su una robusta fabbrica di Francesco M. Richini, S. Giovanni Decollato, demolita a ossequiare la architettura beltramesca di questo Palazzo, inespressivo e accademico superbo di pietre costose di ferri e dorature.

L'antico disabitua i disegnatori e gli esecutori dalla disciplina della realtà, e sono incoerenti le Scuole pubbliche che insegnano copiar l'antico o intrecciano l'antico al moderno. Io stesso, purtroppo, consento quest' ibridismo nella mia Scuola, perchè l'epoche come la nostra senza idealità accordano bonariamente ogni indulgenza ai successi mondàni e irridono stupidamente alle aspirazioni civili, alle iniziative serene, ma io raccolsi e raccolgo il raccoglibile; e quando si sappia che un professore e scrittore, spesso chiamato nei consigli artistici dello Stato, rimproverava le nostre Scuole che coltivano qualche tendenza modernista perchè non educano gli scolari a copiar l'antico per completare restaurare mobili d'arte passata od eseguirli in quest'arte, si conosce una verità dolorosa. Quelle Scuole non soddisfano le richieste della maggioranza che s'impone col numero non coll'intelletto; e la maggioranza si vuol rispettata. Sarebbe come dire che in una corsia d'ospedale il consiglio sanitario dovesse venire dagli ammalati, perchè essi sono più numerosi dei medici. Ma la nostra è l'epoca del Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele a Roma, l'opera più gioconda di cui il Bilancio pubblico del nostro Paese si è gravato ad onor dell'eclettismo, dei professori ufficiali, delle interminabili Commissioni governative e decorative, e del pensiero imprigionato nelle convenzioni scolastiche.

I Musei e le Raccolte private? Si composero e si intensificarono in pieno eclettismo e sono una mania dell'epoca nostra. Tutto si immagazzina nelle sale e nelle gallerie e si toglie dalla luce a collocarlo nelle tenebre d'un Museo, la qual cosa costituisce due mali assieme. Va contro al principio elementare secondo cui l'opera d'arte non deve togliersi dal luogo che la vide nascere e la commenta alla stessa maniera che non si recide il fiore dallo stelo materno quando non se ne voglia più rapida la morte, e incoraggia la imitazione degli oggetti antichi allontanando gli artisti dalla pura fonte dell'arte (1). Nè si giurerebbe che i raccoglitori siano tutti intelligenti, molti capiscono soltanto la storia dei monumenti e cercano la firma e l'epigrafe degli oggetti che raccolgono; e molti di costoro riuniscono e quadri e statue e frammenti e oggetti d'arte collo stesso interesse che mettono ad una corsa di cavalli o allo sgambetto d'una ballerina; onde l'arte antica oggi e più una voluttà di eruditi e di ricchi che un desiderio di artisti. Gli artisti moderni selezionano i Musei e le Raccolte, capiscono il bello e lo vanno a scegliere in queste « prigioni dell'arte » lasciando agli eruditi e ai ricchi il resto (2). Il quale comprende anche le cure dei Musei affidàti oggi agli eruditi che, a quando a quando, pacificamente si divertono a cavare il cartellino della paternità o del titolo a un quadro e sconvolgono Raccolte pubbliche e private che visitano i forestieri colle Guide in mano, poco comprendendo, senza le Guide, in questi grandi empori del saper « antiquo ». Un freno si pose (1907) all' abusato sistema di tórre le opere

(1) L'ufficio dei Musei non è quello che loro si attribuisce attualmente; in essi l'artista moderno deve studiare storicamente la genialità stilizzatrice dei suoi predecessori, rendersi conto del come essa risponde agli spiriti ed alle forme del tempo, estrarne un ammaestramento ed un incitamento a rivaleggiare con essa bellezza, ma non mai sceglierne i tipi da riprodurre. L'arte deve ispirarsi altrove nell'eterno e meraviglioso museo delle bellezze naturali, fonte inesauribile di armonie estetiche sempre fresco, sempre vivo e pronto a rispondere a chi sa interrogarlo.

(2) Veda nel *Per l'Arte* il mio articolo, *Educazione storica* e *Educazione estetica* febbr. 1910.

d'arte dal luogo d'origine, perchè la ragione dell'arte pubblica e della bellezza esterna ha fatto molta strada; nè i Musei si allargheranno all'infinito. Ma la mania delle Raccolte pubbliche e private non si fermò ancora con danno degli artisti contemporanei i quali vivono nella fede della loro arte, piucchè nell'ardore di un'esistenza ragionevolmente comoda. Gli è che la cultura pubblica avvia tutti alle lusinghe della bellezza antica pagata spesso prodigalmente; se questa bellezza cessasse da esser valutata tanto quant'oggi avviene, essa non trionferebbe in mezzo alla nostra società più inclinata agli affari che all'arte. Non si esclude che la bellezza antica non costituisca un impiego utile di denaro; certo il fatto di cui obbiettivamente parlai estenua, scoraggia ed influisce sull'istruzione grafica delle nostre Scuole.

Tuttociò produsse dunque « il fabbricante d'antichità » il quale si assise ad un posto vistosissimo nel convivio dell'arte: e noi ci auguriamo che questo fabbricante scompaia dalla vita, e il germe di tanto danno resti solo a ricordare la nausea che finalmente ispira il copista a qualsiasi età appartenga.

La imitazione degli stili, la copia, il plagio trova oggi il suo corrispondente nella falsificazione della materia, e l'industria che deve produrre sollecitamente e abbondantemente gli oggetti al più basso prezzo, incoraggia i fac-simili a sollievo della gente che fa e non può, che sente in un modo e dice in un altro, secondo il costume che nel tempo mio, forse più che in ogni altro toccò segno spaventoso. E il pubblico trascinato in mezzo al falso talmente si accecò che loda il plagio e la temerità dei plagiari (si rifanno i monumenti antichi oggi!) e nell'industria tollera o desidera i fac-simili, e quanto più il trucco riesce tanto più la compiacenza sale alto. Così pensa il pubblico: l'arte non può non essere cosa di lusso e il lusso non può entrare nelle case borghesi. Operare dunque il trucco è legittimo. Cosa dire? il pubblico vive di abitudini e il suo gusto si forma sui falsi artistici e industriali. Male sta che egli creda al plagio, malissimo che desideri i fac-simili.

L'arte deve accoppiarsi al sentimento non però al sentimento antico, al sentimento pagano evocante la schiavitù dell'uomo, la ignobile inferiorità della donna e la indifferenza ai diritti umani: nè anche dovrà accomunarsi al sentimento medioevo troppo spesso acceso di violenza, orgoglio, fanatismo, ma dovrà l'arte accoppiarsi e fondersi al sentimento moderno, a quello d'una società moderna, che si fonda sulla libertà dell'uomo, sulla dignità della donna, sul rispetto del lavoro, sull'amore della giustizia e della pace.

Ed eccoci all'arte moderna, all'arte nova, al troppo presto proclamato « stile nuovo » esclamerebbe il dolcissimo amico mio Giov. Tesorone, leggiadro relatore alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna a Torino (1902) e alla Esposizione delle Scuole Industriali in Roma (novembre-dicembre 1907); eccoci all'arte nuova, al « dolce stil nuovo », il quale ispirato ai sentimenti moderni, alle abitudini moderne, sostenuto dalla scienza moderna, dai bisogni dell'uomo e della donna moderni, cerca in questi elementi di vita associàti, una forma di bellezza (1).

Si asserì che lo stile nuovo è una trasformazione dell'arte giapponese, si disse che viene dall'Assiria,

---

(1) Devesi sfatare la espressione « arte o stile Liberty », assolutamente impropria la quale, ramificandosi, creò via via la stoffa Liberty, il colore Liberty. Con queste espressioni si intende di determinare qualsivoglia prodotto d'arte che emana da concetti e forme moderniste. Così l'espressione « arte o stile Liberty » si attribuisce indifferentemente ad ogni prodotto d'arte decorativa che appartiene al « dolce stil nuovo ». — Il Liberty è un ardito ed avveduto negoziante di oggetti d'arte il quale, secondando l'impulso modernista, raccolse prima nel suo sfarzoso magazzino di vendite a Londra in Regent Street, indi in quello di Parigi nell'Avenue dell'Opera e, assai più tardi, nel magazzino a Milano sul corso Vittorio Emanuele, i lavori d'arte decorativa ideati da artisti incapaci di creare sulla falsariga delle retrospettività. E poichè questi lavori, messi in commercio dal Liberty, portarono meglio la etichetta del diffonditore che il nome degli artisti, questi lavori si chiamarono dal Liberty; ciò provocò l'espressione « stile Liberty o arte Liberty » a semplificare l'arte antitradizionalista lo stile floreale, che indica un tipo d'arte nuova, *art nouveau* o *modern style,* come dicono gli inglesi, i quali non si sognano nemmeno di attribuire alla nostra arte il nome del Liberty. E nulla vi sarebbe da dire se il Liberty, essendo un artista, avesse impresso un ritmo di bellezza suo proprio all'arte decorativa moderna; ma il Liberty non creò nulla come creò invece una sua propria maniera Enrico Van de Velde nel Belgio che diè luogo al « Veldsche Stil » cioè a uno stile veldiano il quale, dai movimenti geometrici e ondulati, ricevette sue forme caratteristiche. Questo titolo ebbe in Germania, il nuovo stile, quando il Van da Velde, abbandonata Bruxelles, si condusse regolatore del gusto moderno a Berlino, avanti che Darmstadt trionfasse colla sua famosa « Künstler Kolonie », di cui si parla in queste carte, primeggiata da Giuseppe Olbrich e da Pietro Behrens, e avanti che la scuola di Otto Wagner la « Wagner Schule » culminasse in quella Germania che, a Monaco soprattutto, nell'epoca dei primi tentativi, non seppe sottrarsi all'azione dell'Austria nell'autorità di Olbrich e qualche po' del Belgio e della Francia, nell'autorità del Van de Velde e del Plumet. Così potè nascere uno stile olbrichano geometrico e rigido come un po' triste e pesante è lo stile behrensiano di questa nostra arte modernista, negata a torto da chi non conosce la vita prodigiosa che essa ricevette all'Estero, specialmente nel Belgio, nell'Austria e nella Germania — a non citare l'Inghilterra e la Scozia — dove gli artisti che giurarono fede al « dolce stil nuovo », formano legioni interminabili di capitani e soldati. E lo stile veldiano in Germania, il « Veldsche Stil «, non si chiama « Hirschwald Stil » dal negoziante a cui il Van de Velde affidò il commercio dei suoi lavori a Berlino, come poteva chiamarsi, se l'errore dello stile Liberty avesse fatto scuola. Gli è che quest'ultima espressione ebbe dalla sua, la voce « liberty », libertà; e poichè la libertà è fondamento dell'arte nuova, ciò valse vieppiù a cuoprire l'errore contro il quale vivissimamente insorgo. Tutto questo io scrivo ad attestare che l'arte moderna può avere il nome di persone, se il nome appartiene ad artisti eminenti che dettero un impulso ed impressero un'orma personale all'arte nostra; ma non può ricevere il nome di « arte o stile Liberty » errato, e contrario ad ogni ragione. Perciò si tolga dal nostro linguaggio l'espressione « stile Liberty », o, tutt'al più, si lasci, attestato di incoltura, ai commessi di negozio ed ai Cataloghi di magazzini dozzinali. J. Glückert che fabbricò una gran parte dei mobili ideati dell'Olbrich voleva chiamare lo stile moderno Ernest-Ludwigstil, stile Ernesto Luigi in onore del granduca di Darmstadt!

si affermò che deriva dal Luigi XV o dallo stile neo-classico. Altro si disse, ma il vero sta in ciò che lo stile nuovo, se vien sfiorato da ricordi storici, denunzia le vanità della tradizione e, indipendente, serve le comodità e le abitudini moderne. Quindi propaga l'abbandono delle vecchie sorgenti d'ispirazione e crea la indipendenza sul campo estetico; la qual cosa doveva scaturire dall'ecclettismo che prima di essere quello che fu da ultimo, un campo aperto a tutti i gusti negli infiniti sentieri della storia, fu in luogo cintato, entro i cui confini il Barocco e Roccoccò, non trovarono posto che ad essere scherniti. Dunque, dopo l'avvento dei due stili predetti, la mutabile fisonomia della storia fu accolta in ogni suo ricordo, plaudenti tutti che stimarono il fatto un nuovo trionfo di libertà, mentre esso fu la integrazione incondizionata di tutte le forme stilistiche. Nè suona vera libertà il vincolarsi alla coscienza altrui per larghe che siano le concessioni, e se il baluardo della superstizione resiste, i suoi giorni sono oramai contati.

La vera libertà fu intravista da scrittori e artisti avanti che essa divenisse canone di esistenza nelle collettività attuali. Ricordisi il fantasioso Le Pautre. Ne parlai nel capitolo su l'arte barocca (1) « . . . Le Pautre, n' alla jamais creuser dans Herculanum ou Pompeia, pour briller aux depens de nos « archi-grand-péres; il tirait tout de sa tête » così F. E. Joubert (2). Molti oggi, a distanza di poco meno che un secolo, non scriverebbero simili parole e non pochi le disapprovano. Come? C'è Pompei, la romanità e l'ellenismo nella sua ultima fase alessandrina, e gli artisti non ascoltano quelle voci educatrici? Quante frottole! Viceversa qual senso di indipendenza nelle parole del Joubert che sembrano scritte oggi. Esse svelano pertanto uno stato d'animo dello scrittore non una realtà diffusa.

Oggi tre principî si contrastano il campo della nostra arte:

quello dei tradizionalisti nemici d' ogni ricerca, amici delle forme morte che vorrebbero copiare e riprodurre l'antico, come si usò da tutti fino a ieri (3);

(1) *Arte nell'Industria*, vol. II p. 263.

(2) *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, 1821, p. 89.

(3) Adolfo Venturi professore di storia dell'arte all' Università di Roma in occasione del centenario del Vignola, celebratosi nel 1907 (Cfr. *Memorie e Studi intorno a Jacopo Barozzi*, Vignola, 1908) in un mediocrissimo discorso tenuto in Vignola diceva: (p. 357) « oggi che l'architettura ha abbandonato per nordiche bizzarrie il cammino tracciato a *grandi* pietroni dal Vignola, conviene tornare a lui come figliuoli prodighi al padre, e ricercare, *sia pure* (grazie tante) differentemente ma con pari tenacia, con pari sicura dottrina, equilibrii, ritmi, corrispondenze, armonie ». Queste parole d'un professore universitario in fondo al volume si accordano con le seguenti con cui uno scrittore ignoto all'arte, apre il volume delle *Memorie* « . . . l'approvazione (al Barozzi) non si spegnerà ora che un violento soffio di arte *ex lege*, sedicentesi nuova, si solleva in nome delle modernità per abbattere ciò che il classicismo illuminato del rinascimento ha saputo assicurare al futuro con una robustezza che non teme il ciarpame concepito da cervelli che ripudiano Grecia e Roma . . . ». Ripudiano Grecia e Roma i modernisti? Chi l'ha detto? Così, fra un professore universitario prudente ma non tanto da non scuoprire la sua ottusità a giudicare le ragioni dell'arte nuova, e uno scrittore orecchiante, ecco in che modo si prospetta in Italia il complesso problema della modernità estetica celebrandosi il centenario d'un architetto che oggi non si unirebbe agli scrittori delle *Memorie e Studi* pubblicati a suo onore.

quello dei modernisti accomodanti che vorrebbero ringiovanire gli stili storici senza distaccarsene, persuasi che l'abbandono sia contrario alla ragione;

quello dei modernisti a oltranza che, nemici dei primi e dei secondi, chieggono al proprio istinto ed ai bisogni dei nuovi tempi, alla cultura e al buon senso, le forme che corrispondono alla modernità.

Tale la base dell'estetica attuale che in pratica divide i suoi mezzi ad affermare varie tendenze e varie scuole: l'esclusivo o quasi esclusivo concorso della linea e della invenzione fuor dalla Natura, e il primeggiante concorso di questa, soprattutto nella ridente sua manifestazione di fiori e fronde. Da ciò la abbondanza di pubblicazioni sopra le piante ridestanti la verde e fertile Natura agli spiriti obliosi (1); ma, in sostanza, ciò mostra uno zelo il quale non corrisponde alla ragione intima del « dolce stil nuovo ». Questione di tendenza.

Gli Inglesi, pioneri dell'Arte decorativa moderna e del suo rinascimento, prediligono ad esempio il sistema floreale, essendo il più vicino alla Natura cioè alla sorgente di vita estetica cara al Ruskin e ai Ruskiniani. Questi sovrappongono, trattandosi di stili storici, il Gotico al Rinascimento perchè il primo sta più vicino alla Natura e alle sue forme vegetali (2). Per me l'arte moderna è tale perchè trovasi libera da vincoli e da convenzioni accademiche; e se la critica che scolora le grandi idee e i resultati felici, vuol darsi oggi la briga di aggruppare dividere e suddividere, si serva; io non la seguirò nella inutile fatica.

L'estetica che rasserenava le grazie della nostra arte ed infondeva spirito novello agli artisti industriali, fu ravvivata dal giapponismo che divenne quasi un culto prima che il modernismo riscaldasse

(1) Vedi la Bibliografia generale, prima pagina del presente capitolo

(2) Il Ruskin però esaltava la calma che trovasi meglio negli edifici del Rinascimento che in quelli gotici e preferiva su ogni cosa la Natura. Ma il Rinascimento ne è lontano nelle linee architettoniche e ornamentali.

le coscienze. Vent'anni fa la mania degli oggetti giapponesi trascese al fanatismo.

Dovunque magazzini di cose giapponesi; e si stamparono volumi sul Giappone, si glorificarono le glorie artistiche dei figli del sol levante, e la gente non si restava dall'ornarsi con ceramiche, bronzi, lacche, ventagli giapponesi.

Tale spettacolo giovò. Esso fu apportatore di un sentimento nuovo, fu suscitatore di una bellezza rinnovata alle feconde generosità della Natura; giovò e sollevò le coscienze attardate sull'accademismo arido e scolorito. Un'arte che meglio attinse lèna dall'esempio clamoroso fu la ceramica la quale, nei motivi floreali, fronde, fiori, uccelli, rispecchia il genio giapponese sempre fresco e sereno. Lo vedremo. Vedremo che il Giappone seppe trarre motivi affascinanti dagli inesauribili spettacoli della vita; li seppe derivare dalle linee spezzate e dai movimenti inattesi, dalle colorazioni tenui e dalle policromie vistose; seppe ricavare il Giappone un'infinità di atteggiamenti d'arte che sono, luce, imaginazione, libertà; onde il Giappone sedusse gli artisti moderni. Questi anelanti a forme di bellezza diverse dalle solite; ribelli ai formularî accademici e ai convenzionalismi professionali, cari a chi entrò nell'arte senza diritto, sentirono una specie di comunicazione spontanea fra l' arte giapponese e il desiderio di luce, imaginazione, libertà. Così gli artisti moderni tentarono di trasfondere nelle proprie creazioni lo spirito che l'artista giapponese quasi devotamente raccolse nei suoi ornamenti, nelle sue composizioni di foglie, fiori, animali con una espressione di gentilezza e un'intimità di mistero che trasporta nel sogno chi sa guardare.

I bronzi giapponesi bizzarri e belli, pure così semplici; quei piccoli bronzi in forma di nani, mostri, animali, attestano una plastica sapiente e viva che non lascia insensibile l' esteta moderno. Medesimamente i fregi di foglie, fiori, volatili, pesci, coloriti da pennello giapponese, seducono la nostra imaginazione. Con pochi tocchi, all'apparenza non meditàti, un artista giapponese scuopre una forma, precisa una immagine, scolpisce un carattere. Tuttociò ha profonda risonanza nell'anima moderna desiosa di trionfare sul torpore estetico delle vili simmetrie, e sull'arte fatta di compasso e di ripetizione che il feticismo degli antichi stili (1).

L'arte moderna o meglio la rifioritura dell'arte nell'industria che portò allo stile nuovo, ebbe origine in Inghilterra e il nuovo stile spuntò da tale rifioritura. Difatti un'arte che vive meno a contatto coi bisogni della vita può battere, sino ad un certo segno, un cammino meno vicino a quei bisogni, ma un' arte come la nostra che ha ragione di esistenza sol quando serve la vita, deve plasmarsi a quel modo che questa detta. La rettorica vigoreggiò nell'addobbo finchè l'addobbo fu una pompa, ma quando esso si sollecitò dalla collettività anelante a bellezza, esso dovette abbandonare la rettorica e conformarsi alle abitudini moderne; e fu addobbo moderno. Nè potè essere antico perchè le abitudini d'oggi non sono antiche. L'Inghilterra, così, riaccendendo la fiamma dell'arte nell'industria, nutrendo di nuova linfa l'amore spirituale della casa, rinverdendo la necessità di mobili e oggetti creati con garbo, risuscitando questo desiderio morale e questo vanto attuale, ricondusse l' arte alla sua funzione pratica ed estetica. E l'arte che prima parlava un linguaggio antiquato, che nelle case viveva in opposizione ai bisogni attuali quasi oltraggiando gli artisti che all'arte antica s'inchinano, poveri servi sprovveduti d'idee, l'arte mercè l'impulso dell'Inghilterra ritrovò la sua funzione a decoro dei nostri principi. Da questa via sbocciava il « dolce stil nuovo » che turbò gli antiquari, esaltò gli artisti, imbroncì i professori e confortò i giovani.

Enrico van de Velde (viv.) araldo delle nostre idee, racconta così le origini del nuovo stile sul continente (1). Eravamo nel 1891: il pittore A. N. Finch, inglese di origine ma nato nel Belgio, fondatore d'una celebre fabbrica di ceramica a Borga in Filandia, ve-

(1) L'Italia vanta un Museo giapponese e chinese nell' Accademia Ligustica di Genova, la quale aperse questo Museo pochi anni sono, nobile raccolta della viva, misteriosa e suggestiva arte del Giappone e della China, soprattutto del Giappone, che non s'interroga vanamente da chi vuole attingere a fonte pura un nutrimento intellettuale. Un Genovese, che fu alunno dell'Accademia, Edoardo Chiossone incisore lasciò, morendo, alla città natale questo Museo che esprime l'alto senno del munifico donatore il quale, essendo vissuto lungamente a Tokio, potè raccogliere un'impressionante mèsse di oggetti belli. Millecinque centonovantadue oggetti di scultura bronzea, trecentotrentasei kakemoni e makimoni. Nè conto i ceselli, gli smalti e le altre opere artistiche lontane o meno lontane, di Maestri illustri o meno illustri. Dà ciò l'attuale Museo, primo e unico in Italia, che non teme il confronto colle celebri Raccolte dei De Goncourt, del Cernuschi e del Museo Guimet, a Parigi. Ricchissima la letteratura. Indico: *Artist's sketch Books* vol. I: *Birds, Flowers and Plants drawn in a Decorative Spirt*, vol. II: *Sketches of Insects, Plants etc drawn for Designers*, vol. III: *Drawings of Fishes and Marine Animals*, vol. IV: *Natural scenery Landscopes etc*, vol. V: *Scenes from Japanese Life etc*, Londra. *Japanese Encyclopaedia of Design*, Londra, vol. II. Kono. *A. Delightful series of studies of Birds in Most characteristic and Life-like attitudes surrounded with appropriate Foliage and Flowers*, Londra. È un lavoro del celebre artista giapponese Bairei Kono-Sieteè *A New series of Bird and Flower Studies*, vol. III.

(1) *Innen Dekoration*, 1902 e Van de Velde; *Renaissance in Kunstgewerbe*.

nendo dall'Inghilterra giunse nel Belgio entusiasta del rinascimento nell'arte decorativa di quel paese, vecchio di quarant'anni che il belga P. Serrurier Bovy aveva cercato d'introdurre nel Belgio. Quindi secondo il Van de Velde, il Finch sarebbe stato lo scopritore nel continente dell' arte decorativa inglese. E qui il nostro scrittore unisce il movimento estetico attuale alla questione sociale e al movimento democratico, avvicinando due fatti che s'integrano come io ho sempre sostenuto. E vede nella Rivoluzione francese il principio dell'idee artistiche maturate in Inghilterra prima che altrove; e scrivendo sui mobili del Serrurier Bovy, ammesso il diritto del S. alla priorità nell'opera pratica della arte decorativa moderna, il Van de Velde giudica quei mobili, prodotti di transizione fra lo stile inglese e il futuro stile belga; onde, secondo il nostro scrittore, il Serrurier Bovy scoprì nel continente lo stile nuovo, libero da traccie retrospettive un po' ingenuo, un po' rigido, un po' primitivo, logico comunque e pratico anche dove fosse un po' nudo e vuoto.

Vedremo che in Inghilterra si corre alla logica e alla pratica nei mobili scivolando nell'aridità; un quartiere inglese, ammobiliato modernamente, dice meglio che da noi « la data », ossia il periodo attuale che vuole il sommo rispetto alle leggi igieniche, lo spazio libero, l'aria che circola e la polvere lontana. Lo stesso vedremo in Olanda: i mobili olandesi attuali si volgono ad estrema sobrietà e qualche volta la frigidezza li allontana dalle anime ardenti, che non si appagano all'ornamento di piccoli ferri o di piccoli ottoni, di tenui intarsi o di quadretti, fiori, stelle che timidamente occhieggiano sulle tavole dei mobili olandesi. L'Esposizione del 1900 a Parigi mostrò la bellezza dei mobili olandesi fabbricati su questa base; a Torino nel 1902 il fatto clamorosamente si confermava, e a Milano nel 1906 se ne raccoglievano ancora alcuni saggi.

L'Austria che troneggia nel « dolce stil nuovo » oggi più dell'Inghilterra e dell'Olanda, vuole anch'essa la semplicità, e vedremo che consegue il rispetto alle leggi costruttive e costruisce dei mobili belli, comodi, signorili, superlativamente moderni, lungi da ogni sfarzo d'intaglio. Ho sott'occhio un Catalogo di mobili olbrichani (1): la semplicità lineare sorprende e quasi sconsola, ma la raffinatezza in occhi vitrei, in mosaici, in piastrelle, colorisce l'arido aspetto grafico di questi disegni come si vide soprattutto a Torino nel 1902, ove Giuseppe Olbrich trionfò. La misura; ecco il carattere essenziale dello stile nuovo. E il sentimento della misura deve essere innato nell'artista: esso ispira la finezza e congiunge la ragione dei mezzi all'altezza del fine.

Gli intagliatori si dolgono degli ebanisti e dello stile nuovo che va togliendo loro il lavoro (1). La semplificazione delle forme, l'attenuazione della ricchezza promuove la doglianza. I mobili moderni non vogliono scambiarsi più coi monumenti pomposi e non vogliono vestirsi più di ornamenti, come si empiono d'oro le regine nei villaggi; essi ambiscono a servire la moltitudine che si evolve. Nè esula per consuetudine assoluta la ricchezza dai mobili moderni, ma essa non vuol essere lussureggiante, soprattutto non vuol parere amplificazione, artificio, o pompa.

La ricchezza che in tal caso equivale a decorazione, vuol nascere colla struttura cioè colla linea architettonica.

Avveniva un po' agli eclettici del XIX secolo, agli ebanisti o a chi all'ebanisteria dava i modelli; avveniva ciò che si vide, tra i pittori in un tempo non lontano dal nostro: ognuno dipingeva la sua parte con poca scambievole associazione di idee, ossia con un'associazione più ideale che reale. Il figurista coloriva le imagini, il prospettico disegnava la prospettiva, il paesita coloriva gli alberi. Così gli ebanisti del XIX secolo disegnavano o facevano disegnare i mobili, ne costruivano l'architettura e mandavano i pezzi di legno all' intagliatore, affinchè sopra uno schizzetto d'assieme scolpisse gli ornati.

Meno male se la dissociazione materiale corrispondeva a unità mentale di creazione: il peggio gli è che la dissociazione del lavoro suona disunione nel criterio creativo. L'armadio aveva dei pilastri? Ed ecco il *solito* candelabro. L'armadio aveva dei pannelli? Ed ecco i *soliti* giràli sboccianti dal vaso, non più simbolico come nel Medioevo. L'armadio aveva la trabeazione? Ed ecco il *solito* fregio in baccelliere a ventaglio, tenue rilievo « *secondo l'uso.* » E sopra la cimasa signoreggiava lo stemma sobria-

(1) Glückert, *Grossherzl. Hessischer Kaiserlich Russischer Hofmöbelfabrikant. Darmstadt*, cfr. con *the Art Revival in Austria*, Londra, 1906.

(1) Dressler, *Das Möbel im Zimmer der Neuzeit.* Albo di 25 tavole senza data. Fellinger, *Das Moderne Zimmer*, 48 tavole senza data. Rehme, *Ausgeführte moderne Bautischler Arbeiten*, 100 tavole di lavori in legno nello stile moderno; senza data ma recente.

mente accartocciato, « *secondo l'uso* », scolpito dall'intagliatore pratico a stanare il modello fra tanti che gli antichi idearono a loro stessi e agli amici, direbbe un bibliofilo del Rinascimento. Cotal noiosissima musica cessò alfine; e gli intagliatori si dolgono vedendo prossimo il giorno in cui non esisteranno più nè ebanisti, nè intagliatori ed esisteranno gli artisti dei mobili, coloro che lavorano il legno senza distinzioni.

L'intaglio, che nei mobili eclettici ebbe funzione parassitaria, vivrà nei mobili attuali onestamente richiesto dalla costruzione; nè si creeranno assiemi di architettura per l'intaglio o temi d'intaglio per l'architettura; architettura e intaglio nasceranno uniti dalla immaginazione dell'artista, come dalla terra cresce un albero nel tronco, nei rami, nelle foglie e nei fiori congiunti in stretto nodo.

La unità, nella creazione dei mobili d'oggi, segna la condizione della vita di essi: e l'unità irride alla prosa dei pannelli, dei fregi, delle candelabrine, ideate a parte e scolpite da chi non conosce i sogni dell'attuale bellezza.

Se fuor dalla speculazione teorica s'interroga la pratica nell'officine, mai si vide corrispondenza maggiore fra pensiero e realtà: le fabbriche di mobili non trovano lavoro agli intagliatori e il numero di questi si assottiglia; perciò su cento ebanisti, otto o dieci intagliatori sono sufficienti a stabilire l'equilibrio del lavoro. I vecchi intagliatori sono sconsolàti e i giovani sono scoraggiàti ad entrare in un'arte la quale non offre occasioni di guadagno, quindi la nostra arte dovrà appagarsi di pochi fedeli.

Nè so se gli intagliatori potranno essere sopraffatti dagli intarsiatori. Il mobile moderno che volge alle tonalità miti e al rispetto delle leggi igieniche, si piega meglio all'intarsio che all'intaglio; ma da po' che il mobile vuole essere un organismo vivente unito alla vita, ogni discussione sugli elementi che esso deve contenere s'impone alla critica. La quale, constatato il tramonto degli intagliatori e il sorgere d'una età di artisti del mobile simultaneamente disegnatori, intagliatori, intarsiatori, capaci di nobilitarsi nell'equilibrio d'ogni elemento del mobile, atti insomma a comprendere l'abbandono d'un sistema destinato a incorniciare la superbia — glorifica la giustizia.

L'arte in questa guisa entra in ogni casa, e gli umili possono esultare ad essa la quale, modesta, si offre nella moderna semplificazione delle forme epurate come il pensiero che le crea e la bellezza dell'anima collettiva che le riceve.

Ognuno aspiri alla maestranza del legno, guardi serenamente l'albero e non il ramo o la foglia; ciò facendo, l'arte dei mobili sarà agevolata nel suo rinnovamento e servirà la causa civile della collettività trionfante nel lavoro.

Ciò conferma che la evoluzione a cui assistiamo vuol cambiare l'arte in senso democratico, e serve le classi medie che si innalzano creando uno stato il quale sopprime la povertà ignorante e investe la ricchezza esuberante. Onde il « dolce stil nuovo » cura l'interesse della collettività, il mezzo ceto, piucchè la classe privilegiata. E siccome il mezzo ceto fu trascurato dall'arte antica, la reazione artistica contro gli stili morti, creati a servire una società opposta a quella che carezza lo stil nuovo, sorse naturalmente dalla vita contemporanea. Per ciò il lusso e lo sfarzo sono investiti dalla grazia, dalla intimità e dal benessere. Bisogna quindi abbandonare l'arte dei grandi palazzi, ridotta a nuovi termini che ne scoloriscono l'aspetto e ne scompongono la funzione; e coll'arte architettonica bisogna abbandonare le vecchie formule decorative. Una sala d'oggi, destinata a una famiglia, deve avere aspetto diverso da quella che può darle uno stile antico anche modificato. Lo stile d'un'epoca non si riduce, si accetta interamente o si respinge fieramente.

La semplicità dei modernisti che si scambia coll'aridità, è una forza la quale rivela l'adattamento dell'arte ai bisogni presenti, e contiene un fàscino particolare avendo trionfato sulla tradizione e sulle consuetudini anti-moderniste e avendo cercato la forma d'arte in un campo inesplorato.

Né ripeterò mai abbastanza che lo stile nuovo scava il suo fondamento nella pratica, nella comodità e nella igiene; e vuole tutto colorito da bellezza, la bellezza che s'integra alla pratica, alla comodità ed all'igiene. Quindi lo stile nuovo guarda in faccia con indomabile fermezza tuttociò, e sfugge le convenzionali e le convulsionarie monumentalità ideate ad attestare le enormi differenze di classi nelle società passate. Queste differenze sono meno tangibili oggi in cui il culto della casa comoda, bella e pulita s'innalza a fervore inusato. Una volta esisteva la monumentalità dell'addobbo e le cerimonie della vita, ora la monumentalità e le cerimonie sono fossili; se sopravvivono in qualche luogo, sopravvivono per non farsi amare.

Trattasi d'una rivolta pacifica, energica pertanto e risoluta; e come essa investe il plagio, così va contro la pessima esecuzione a base di eccessivo buon mercato, contro lo sfruttamento commerciale e contro ogni forma mercantile. E la sincerità della nostra arte e della sua funzione talmente vince i nostri produttori che l'ebanisteria, ramo d'arte assai fiorente, unisce la semplicità alla sincerità dei materiali che si mostrano volentieri nella felice nudità della loro superficie, traendo motivo di bellezza dalle loro venature.

Accennai il disinteresse il quale venne sperimentato da piccoli gruppi. A parte il famoso cenacolo dei preraffaelisti e la società artistico-industriale G. Morris e C. di cui parlerò, ricordo *La Poignée* a Parigi fondata da Abele Landry, Arturo Jacquin, Vittorio Prouvè, Giovanni Brateaux; essa esemplifica il desìo di bellezza che si accomuna in pochi e sorge da pochi i quali si muovono da fine comune. Il fine disinteressato che può cercarsi oggi in un piccolo gruppo, ed invano si cercherebbe in una grande compagnia di persone, perchè la collettività presente è vinta dal facile guadagno. Così io non ho simpatia ai capitalisti i quali dànno i fondi all'esercizio delle grandi Officine artistico-industriali. Eppure oggi il commercio deve ammettere le impazienze di questi capitalisti. Gli artisti in generale non posseggono denaro a dar vita ad Officine, alle grandi Officine che sono la manìa del momento, e si formano le società le quali non iscorgono che la bellezza dei banco-note e la bontà degli alti interessi annui. Un consigliere, non sempre ragionevole, diventa il capo d'una Officina; costui può essere un ragioniere, un avvocato, un ingegnere, difficilmente è un uomo capace d'intendere la nobiltà dell'arte; e l'artista firma un contratto non infrequentemente gravoso, contro i suoi diritti, ed egli può divenire uno strumento da sfruttare. Il legno o il ferro sono i servitori del denaro; se uno studio o un raffinamento richiede qualche ora di più, sorge una questione, il consigliere si agita e l'artista cede ai danni della bellezza. Nè io accuso il consigliere piuttosto che l'artista; l'uno e l'altro, tutti, sono colpevoli, perchè la colpa sta nel sistema.

Qui potrebbe sorgere la questione delle macchine che tolgono la sensività estetica. Le macchine furono avversate da Giovanni Ruskin, il grande esteta e sociologo inglese, e da Guglielmo Morris, il grande poeta e decoratore compagno al Ruskin in Inghilterra nella rigenerazione estetica e sociale. L'avversione alle macchine, qui esprime soltanto il desiderio di sottrarre ai congegni meccanici il lavoro che più vivace esce dalle mani dell'uomo ed attesta un desiderio di decoro umano, di supremazia umana nel lavoro. L'uomo, ossia l'artista, esce diminuito dalla macchina che vorrebbe sostituirlo, schiavo d'un congegno il quale infrollisce la bellezza. Da ciò la guerra alle macchine, la guerra per la dignità degli artisti e per la loro salute. Essi, sforzandosi in esercizi meccanici di qualche gravezza, si consolidano e fortificano i muscoli a pro della grande, della divina bellezza (1). Tuttociò ha una parte di vero, ma rinunciare sul serio alle macchine, nella febbrile attività contemporanea, equivale a isolarsi in mezzo alla folla che chiama e vuole e implora. Nè tale isolamento si può lodare. L'arte non deve umiliarsi al pubblico ma deve servirlo; e non può andare a ritroso del proprio tempo, del tempo in cui essa piglia il suo contorno. Nessuno nega la vita maggiore d'un lavoro escito direttamente dalle mani di un artista, ma se le macchine riducono a inferiorità l'opera d'arte, creano la possibilità che il mezzo ceto possa avvicinare la bellezza. Non è giusto neanche lo scorgere tutto veleno nella produzione che esce dai congegni meccanici. Conviene essere discreti, non spingersi agli estremi chiudendo gli occhi davanti i bisogni della collettività ed esplorando un domani molto remoto. Quindi io non invito a giurare guerra alle macchine, come il Ruskin e i ruskiniani; e accetto il progresso e l'innesto della idealità manuale al lavorìo regolare e rapido delle macchine rattenendolo, dove è possibile, e non spingendolo sino a smarrire la visione esatta della bellezza. Eppoi il parlar di lavoro fatto a mano, attribuendo ad esso una grande e quasi esclusiva importanza, rispetto al valore complessivo delle opere, equivale a considerare le opere stesse, quasi esclusivamente dal lato esecutivo; ma le opere valgono nell'idea e nel pensiero che le produsse, anzi valgono soprattutto nell'idea e nel pensiero; nè io voglio impicciolire le opere considerandole da un lato solo e dal lato meno nobile. La macchina, docile alla rapida e abbondante propaganda d'arte, corrisponde al moderno movimento degli spiriti, il quale ogni dì più si accende alla serena compartecipazione di tutti ai diritti della vita.

(1) Il Ruskin unificava la avversione alle macchine delle officine colla sua antipatia alle ferrovie. Era turbato da ciò che le ferrovie guastano i paesaggi e rompono la calma delle campagne. Sognava, il R., un nuovo mondo nel quale io gli sarei compagno volentieri.

La teoria che si basa su questa formula, esclude ogni bellezza che non sia creata dalla mano dell'artista, ma la teoria del Ruskin e del Morris non può accogliersi senza rinnegare il genio del nostro tempo e senza volger le spalle all'avvenire. Per me, specialmente quando si parli d'oggetti comuni, il sussidio delle macchine non si può respingere. Lo « strapiombo » che ne deriva, si ridurrà meno pericoloso colle cure del disegnatore il quale carezza ogni pezzo destinato alle macchine. In ogni caso, la mano dell'uomo corregge, riduce ed anima le aridità dei congegni insensibili (1). Solo quando le macchine lavorano senza le cure dell'artista, solo quando si abbandonano ciecamente alla loro azione livellatrice, solo allora l'opera è scolorita; ma quando le cure sono premurose, le macchine non sformano linee e colori sì da essere maledette come le maledissero i sognatori d'una età che non può riaversi, che non può tornare o non tornerà tanto presto. I congegni che adopra un artista, non potendovi rinunciare, devono considerarsi i mezzi a conseguire un fine; la padronanza del fine deve restare immutata nel pensiero dell'artista, e questi deve cercare ogni istante che essa non si adulteri. Il falso buon mercato: ecco il nemico. Esso eccita la contraffazione, sciupa la mano di chi disegna, corrompe gli esecutori e vizia il pubblico con una produzione di arte falsa, di lusso falso, di buon gusto falso. E il falso buon mercato si feconda coll'imitazione degli stili antichi i quali, creati ad una società o ad una classe facoltosa, erano ricchi; ridotti oggi all'uso popolare, debbono essere alteràti da una imitazione frettolosa che li sfigura e da un'esecuzione sommaria che li contamina. Invece, abbandonando la imitazione, assistendo il popolo nell'ascensione all'arte, si possono ideare le forme semplici corrispondenti ai bisogni collettivi in un'azione di saviezza e nobiltà.

Tutto questo facilita l'ideale moderno che vorrebbe l'arte popolare, l'arte in tutto. Ed ecco che a ciò giungere si tentarono dei concorsi d'addobbo economico in Italia e all'Estero; così nel 1902 all'Internazionale di Torino si bandì un premio in denaro vinto dal viennese Giuseppe Wytrlik per « la migliore stanza di tipo economico », vinto da questi che fu già premiato a Vienna, autore di una camera con l'identico programma. Successivamente nel 1906 a Milano, promosso dal Touring Club Italiano, si aperse un concorso nazionale di camere da albergo, dal tipo destinato ai piccoli centri a quello necessario alle città di provincia, al tipo destinato ai grandi centri, alle stazioni climatiche e balneari, il tutto inteso a dimostrare che l'arte, la comodità, l'igiene non richiedono gravi sacrifici.

Si organizzarono persino delle Esposizioni internazionali d'arte popolare come quella nel 1902 ideata a Parigi dalla « Société de l'Art Populaire » grazie alle cure di Giovanni Lahor, e furono banditi altri concorsi simili (1).

Una piacevole caratteristica dell'arte moderna o meglio degli artisti moderni, consiste nella loro versalità: essi disegnano un mobile, un argento, un tessuto collo stesso spirito con cui immaginano un servizio da the in ceramica, una balconata in ferro, una legatura in pelle d'un volume (2).

Perciò non meravigli che si ripetano i nomi in queste pagine, trattandosi di artisti del legno, del metallo, della ceramica, dei tessuti, del cuoio: gli artisti moderni, come nell'antichità sacra alla bellezza, coltivarono ogni arte e la loro versatilità è pegno di insolita virtù e di confortante successo. L'insegna attuale che dovrebbe essere « Nulla senza arte» trova la sua corrispondenza in questa versatilità che ha sì grandi ali da non turbarsi ad influssi forestieri, come una volta si sarebbe agitata quando la vita non era cosmopolita come oggi e i sentimenti di fratellanza non verdeggiavano come si vede o si dovrebbe vedere presentemente.

Certi dicono: restiamo italiani. Perchè no? Basta che le forme del passato non siano quelle del pre-

(1) Può avvenire delle macchine quello che capitava in antico dell'architettura che si infeudava a una teoria di proporzioni basata su rapporti numerici e geometrici. La esistenza di diagrammi che governano le antiche architetture venne dimostrata da lungo tempo. Ma chi si accorge che l'Arco di Tito a Roma si proporziona sulla rete dei triangoli equilateri o il Duomo di Milano diviene gigante sul diagramma dello Stornaloco? Il piacere d'una forma o d'una serie di forme vien suscitato dalla personalità dell'artista e dal suo sentimento estetico, che può trovarsi nei limiti d'un tracciato geometrico che pertanto l'artista altererà, se il suo gusto lo adduce di là dalle regole. L'arte invoca l'intuizione più della meditazione; e l'architetto greco che ad allontanare la illusione della lunga retta orizzontale la quale s'incurva all'infuori, disegna questa retta nel senso contrario, vien guidato da un'alta intuizione pratica, siccome sono intuitive le raffinatezze architettoniche del Medioevo benissimo lumeggiate dal mio amico M. W. H. Goodyear. Veda la 5.ª ediz. del mio *Manuale d'Architettura italiana*, pag. 147.

(1) Roux, *Le Concours du Mobilier à Bon Marché* in *Art Décoratif*, 1907, p. 74 e seg con illustrazioni.

(2) Conosco dei pittori valenti che dipinsero ventagli; Mario de Maria o *Marius Pictor* ne ha dipinti su raso. Molto ragguardevole un suo ventaglio posseduto a Roma dal prof. Adamo, armonia di pace in un crepuscolo desolato dell'agro romano: un capolavoro. Un pittore che colori alcuni ventagli è il milanese Ludovico Cavaleri (V. *Per l'Arte* 191). I saggi che ne conosco non sono tutti pregevoli, specialmente meno considero quelli a cui l'accento giapponese imprime un obbiettivismo d'arte che non so lodare.

sente: ma irritarsi alle influenze inglesi o francesi, austriache o belghe, è un sentimentalismo nocivo al progresso. Noi chiediamo all' artista attuale la spontaneità. E chi valuta soltanto gli sforzi di coloro che non credono all'innesto del moderno coll'antico (*Aemilia Ars* [1]); chi saluta con rispetto solo i coraggiosi che domandano a loro stessi le virtù educatrici della modernità; tutti costoro sanno che l'arte è sentimento e disciplina individuale, sanno che l'arte nasce spontanea dall'individuo come il canto dell'usignolo, la forza del leone. Chè il logico sviluppo della bellezza *(Natura non facit saltus)* si trasmette da un'epoca all'altra senza artifici, inconsapevolmente, e si comunica da una generazione all' altra quasi inno di solidarietà umana. Invano quindi si chiederà a un'epoca di cultura come la nostra, a un'epoca d'intensivi rapporti umani, facilitàti da ogni mezzo, il nazionalismo estetico; e se la nazionalità venisse alterata, la fatalità della storia, non l'artificio degli uomini, giustifica il destino inesorabile.

Oggi più che gli stili collettivi sono possibili gli stili personali; stile Wagner, stile Van de Velde, stile Olbrich; tuttavia certe risonanze che hanno il fondamento nel carattere d'una razza, cioè nei principî etnici di essa, possono riunire gli sforzi di dieci, cento artisti in unità e creare un organismo che distingue una collettività dall'altra.

Parebbe possibile che queste idee dovessero trovare ostacoli al loro sviluppo. Eppure assistiamo al lugubre spettacolo d'una opposizione alimentata da incoltura e insensibilità. Già il nuovo si accetta nella vita, osserva il Gorki, quando i suoi angoli sono smussati o consunti, cioè quando comincia a esser vecchio. Nel momento in cui esso si rivela, il suo splendore acceca ed agita il sonno dell'uomo, il quale istintivamente preferisce la calma delle tenebre alla vivacità della luce.

La più parte dei refrattarî allo stile nuovo giudicano secondo l'insegnamento ch'essi ricevettero venti o trent'anni fa, giudizioso allora, ora sbagliato. E l'autorità che loro deriva dagli anni, dà ai nostri oppositori il privilegio di far la voce grossa ed essere ascoltàti ancora qua e là. Ma spenta la loro generazione, le idee di questi oppositori morranno con essi e la nostra arte rinnovata trionferà come la pittura e la scultura sono tornate alla vita dopo le sterilità accademiche. Poichè la rivolta è tutt'una; e se i pittori e gli scultori si mossero primi alla riscossa e ottennero vittoria, contrastàti dai pigri intelletti, oggi il quadro dell'arte ricomposto, eliminata la gerarchia fra l'arte pura e l'arte applicata, va spogliandosi dalle impurità.

Già, fra noi, non possono vedersi gli architetti che guadagnarono grossi concorsi e salirono a nominanza colle rifritture dell'antico; costoro non possono intendere la nuova estetica e non possono appoggiare i nuovi principî perchè essi combatterebbero quello che costituisce la sorgente della loro fortuna; ma più forte di questi architetti, più imponente dei loro guadagni, il progresso innalza il suo vessillo alla nostra fede. Si godano costoro i frutti d'un'arte falsa, noi ci godremo di aver propagato i nuovi ideali, quando essi dormivano circondati da carezze. Tale è una grande soddisfazione per chi scrive; e, orgoglio o non orgoglio, egli si compiace di avere indicato e sostenuto le nuove idee, smentendo gli oppositori e investendo i mendicanti dell'altrui pensiero (1).

Fra i nostri oppositori vanno comprese le persone che irridono allo stile nuovo folleggiando con facezie grossolane e richiamando somiglianze inverosimili come se tutto, proprio tutto, potesse sbocciare dalla fantasia dei nostri artisti, e come se qualche somiglianza potesse attestare un vincolo artificioso o doloso. Se sono scrittori, essi scuoprono sovente la propria impreparazione confondendo i termini tecnici, i quali dovrebbero mostrare la sapienza di questi oppositori e sono armi terribili che essi mettono nelle nostre mani.

Qualcuno meno sprovvisto d'acume, muove all'assalto puntando i suoi attacchi contro i modernisti non veraci. Questi modernisti, avidi del nuovo, piucchè atti a crearlo, volgono alla bizzarria e nulla esprimono se non la vacuità della loro mente, offrendo materia di opposizione contro noi che siamo i primi a colpire queste infelici attitudini, queste prolificanti nullità, questi vanitosi mestieranti.

Dopo tutto è questione del « punto di vista » che deriva essenzialmente dall' educazione ricevuta. La

(1) Vedi il paragrafo: *Italia*.

(1) Ho avuto nel mondo una sola soddisfazione, una soddisfazione della quale posso molto compiacermi, quella di non essere entrato negli ingranaggi del mondo ufficiale. E poteva darsi che al pari di altri mi ci fossi trascinato; un solenne invito non mi mancò. Resistetti. Ed oggi che mi sento libero, misuro tanto più la mia fortuna che non mi incaglia il pensiero in convenzioni nate a favorire gli avidi di ogni 27 del mese, convinzioni create a smascolinarsi, cioè a spogliarsi d'ogni idea originale, d'ogni slancio, d'ogni impeto di pensiero e di azione.

più parte di coloro che sono refrattarî allo stile nuovo, giudicano la nostra arte coi criteri dell'insegnamento che ricevettero, ammirabile qualche diecina d'anni fa. Essendo giovani costoro studiarono al modo del proprio tempo e seguirono i precetti d'allora; ora sono vecchi, usano il privilegio della loro età, quello di dettar leggi, e volendo continuare a vivere si dànno una piacevole illusione. Non oscuriamo tale illusione, ma occupiamoci di questi nostri oppositori il meno possibile, perchè occupandocene si attribuisce ai loro assalti troppa importanza e le nostre difese possono nuocerci nel pubblico ancora incerto.

Lo spirito vivo, irrompente, esultante dell'arte nuova, in certi rami particolari, non si contesta da alcuno; questo spirito invade ogni campo di attività artistico-industriale e vince la ebanisteria, la oreficeria, la gioielleria, la ceramica, la porcellana, i tessuti, le carte parietali, la stampa decorativa, l'arte della piccola statuaria bronzea in graziose fantasie, vasi, oggetti da scrittoio, da ornamento domestico che la bellezza esprimono con sottili figurine, con nudità delicate, bizzarrie lievi come fronde svolazzanti o come sogni giovanili.

A sfogliare le Riviste d'Arte moderna ci si stanca a notare: e io che sfogliai molti volumi e rividi molte cose prima di scrivere questo capitolo, rimasi stupito al materiale che in pochi anni accumularono i liberi artisti della nostra estetica.

Tuttociò conforta, ma sconsola il constatare che l'Italia, in tanta ricchezza di pensiero, nè assurge alla dignità di altri Stati dove lo stile nuovo è vincitore (la Germania, anzi tutti i Paesi di lingua tedesca, da Vienna a Berlino si pronunciarono favorevoli all'estetica moderna), nè si avvicina coi suoi armàti, alla stupenda vivacità degli eserciti esteri agguerriti, imponenti e pensanti.

Gli Italiani sono estenuati dalle glorie del passato, e la difesa delle antichità produce da noi una preoccupazione esagerata ed una occupazione troppo esclusiva a ciò che fu vivo ed ora è morto. Nè si pensa che la difesa sia illegittima; ma essa diviene una debolezza quando esaurisce le sue energie nel rispetto all'arte retrospettiva. Si direbbe che l'Italia ha chiuso definitivamente il ciclo della sua vita estetica, stando a coloro che spasimano sui vecchi capolavori e sui cimeli delle nostre città. Per fortuna l'Italia possiede una gioventù ricca d'avvenire, anche se ha una burocrazia artistica esausta, e vanta una gioventù che sa ammirare e difendere i monumenti antichi ed ha occhi e anima per la novella primavera di bellezze. E noi siamo con questa gioventù la quale, fidente nelle sue forze non è iconoclasta del passato, come sono state le epoche creatrici le quali non si intenerirono alle cose antiche come noi che perdiamo il nostro decoro davanti ad esse: questa nostra gioventù alle leggende, ai ricordi, alle fantasie degli antiquari, risponde cercando il nuovo, il bello, il forte, lo stile insomma del nostro tempo. E la fiducia che riponiamo in noi stessi, il riaffermato diritto di pensare colla nostra testa, si contrappone all'imbelle lavorìo dei nostri oppositori che, proni avanti alle opere antiche, tremano come collegiali deficenti all'idea della modernità.

L'arte non deve immobilizzarsi nelle forme antiche, deve trasformarsi come si trasforma la coscienza dei tempi dai quali essa emana; tuttavia la conoscenza delle opere più belle degli antichi può essere utile ai moderni se questi si valgano del buono che contiene l'antico e non considerano il nuovo un nemico di bellezza. Chi si spaventa alle nostre idee somiglia il dormente che si svegliò dopo trenta anni e vedendo correre la ferrovia, terrorizzato, esclamò: « Ah! la carrozza del diavolo »!

Gli uomini ragionevoli fortunatamente non somigliano il mio dormente ed ammettono che l'esame del passato conduce alla libertà estetica, vale a dire alla liberazione da tutti i vincoli che la *routine* impose agli artisti.

Dal moderno risveglio artistico sorse tale una congerie di illustratori in libri e in stampe da spaventare.

Io che sfoglio molte Riviste tedesche, inglesi, francesi, nord-americane, ogni dì resto più sorpreso dagli illustratori moderni. Fui io a stenebrare all'Italia quel mago del disegno che è il Sattler (1) e tutti conoscono la vivacità dei Morris, Burne-Jones, Crane, Caldecott, Gilbert, Beardsley, Greenaway, Rackam illustratori di libri, specie per fanciulli in Inghilterra, e la finezza di Miss King che la Scozia onora colla sua arte raffinata. Nè vorrò ora allungare questa nota di nomi citando gli inglesi Anning Bell, Catone Woodville, Carlo Robinson, Alice Woodward, Paolo Woodroffe, Arturo Hughes, altro eloquente gruppo nella coorte di illustratori che or ora esaminavo Autori

(1) *Emporium*, 1896. Anche, nel *Risorgimento Grafico*, il mio articolo *I libri pei nostri ragazzi* 1910 e nella *Natura e Arte* 1910, il mio articolo *L'Arte nella Scuola*.

di ex-libris; e non vorrei fra i tedeschi limitarmi al Sattler. Ai libri offersero altresì la imaginazione i francesi Grasset, Rivière, De Neuville, Dinet, Renouard, Latenay, Boutet de Monvel, illustratori di gusto, originali, spesso, come nel Nord-America gli Abbey e i Gibson, a cui il pensiero ricorre lieto alla loro arte la quale dà vampate accecanti ai disegnatori italici volti all'erta del successo.

Persino la caricatura rividero vivace i nostri giorni che, pur ricordando i Daumier e i Gavarni, si allietano alla gaiezza dei Forain e alla rapidità incisiva dei Caran d'Ache. Così fra gli inglesi ecco il Caldecott spiritosissimo col Nicholson, e tra i tedeschi ecco la nidiata di matti del *Fliegende Blaetter* degna compagna ai caricaturisti del *Simplicissimus* rivista di vita vissuta alacre, fine, sapiente che in Italia non ha nessuna risonanza. Non si può mettere vicino al *Semplicissimus* il milanese *Guerin Meschino* che ha saputo diffondersi meglio di qualunque altro giornale di caricatura da noi, benchè il *Guerino* non sia come certi giornali inglesi i quali uniscono la ferocia alla calma, il riso alla serietà, le esagerate fattezze dell'uomo di moda, alla dolce espressione d'un volto femminile e al sorriso d'un fanciullo. Tuttavia, l'Italia vede la sua legione di caricaturisti arguti, acuti e ridanciani che va, oggi, dal famoso Teia (†) del *Pasquino* ad Amerino Cagnoni e ad Enrico Sacchetti sopra agli altri spiritoso. (1).

INGHILTERRA (2).

Fra gli artefici della *English Renaissance* che ebbe il suo inizio a metà del secolo appena spento, Carlo Dante Gabriele Rossetti chiamato Dante Gabriele Rossetti (1828 † 82 [3]) è uno dei principali, e Giovanni Ruskin affermava che scriverebbe prima di ogni altro il nome del gentile poeta e pittore abruzzese, nella nota degli uomini che cambiarono la via all'arte moderna. Tutti sanno che la fratellanza preraffaellita, di cui fu prezioso elemento il Rossetti, riunisce in una famiglia adorabile gli uomini che in quest'ultimi tempi interessarono di più gli esteti, a parte Madox-Brown maestro e consigliere del giovane abruzzese. Tale fratellanza, la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, esercitò un influsso avvincente sull'arte e sull'educazione estetica dell'Inghilterra nella seconda metà del XIX secolo.

Composta da pochi amici, Guglielmo Holman Hunt († 1910 [1]), Giovanni Everet Millais, Guglielmo M. Rossetti fratello di Dante Gabriele, Giacomo Collinson, Tommaso Woolner unico statuario della fratellanza stato scoperto dal poeta-pittore abruzzese, la *Pre-Raphaelite Brootherhood* propagò serene idee di bellezza oltrechè colle opere con una rivista, *The Germ,* la quale durò poco come durano poco tutte le cose gentili; ma il Ruskin non si stancò di sostenere la bellezza che educa indicando i preraffaeliti che ricevettero i pensieri d'altri Maestri associati idealmente alla fratellanza: Guglielmo Morris († 1896 [2]) e Edoardo Burne-Jones (1833 † 98).

Il Morris, dal punto di vista attuale, interessa più dei preraffaelliti e quasi attrae più del Burne-Jones che pur si consacrò, con slancio, agli arazzi e ai vetri. Egli, il Morris, ammiratore del Rossetti, propagandista colla parola e coll'esempio, poeta e artista decoratore, idealista nell'arte, umanitario nella vita, come poeta, culminante nel suo tempo, prese tanto a cuore la causa della bellezza, s'accese tanto all'arte che si propaga a tutti i rivi della vita, da fondare una Società d'arte domestica. Così il Morris cogli amici Rossetti, Madox-Brown e Burne-Jones, s'intese nella idea di volgarizzare quest'arte, rialzarne i principi, epurarne i fatti, e il novello cammino dell'arte decorativa fu tracciato. Fu tracciato dalla Società industriale W. Morris and Co. che nelle vetrate, nei

---

(1) A Milano, nel 1908, un'Esposizione Umoristica ebbe un discreto successo: una Esposizione precedente, nel 1905, fu poco felice.

(2) Muthesius, *Der Dilettantismus im englischen Kunstgewerbe*, Berlino, 1900. Elemér Crako *A dekorativ Grafika suai állása* (Lo stato attuale delle arti grafiche decorative) in *Magyar Iparmüvészet* 1909 pag. 77 e segg. pubblica dei saggi inglesi e scozzesi.

(3) Nacque a Londra da padre abruzzese il famoso Gabriele Rossetti, poeta e profugo italiano di Vasto, fuggito da Napoli nel 1821 che dopo esser rimasto tre anni a Malta, piena allora di rifugiàti d'ogni parte d'Italia, sui primi del 1824 se ne partì per recarsi a Londra ove il R. ebbe il figlio di cui si onora l'arte anglo-italica. V. Benelli *Gabriele Rossetti, Notizie biografiche e bibl.*, Firenze, 1898 e Perale *L'opera di Gabriele Rossetti*. Città di Castello. 1906. Su Dante Gabriele la letteratura è estesissima. Veda ad es: Marillier, *Dante Gabriele Rossetti An illustrated memorial of his Art and Life,* Londra, 2.ª ediz. 1901.

(1) Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londra, 1906, vol. II. Phythian, *The Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londra 1906. Sul preraffaellismo si può rivendicare ai fratelli Edmondo e Giulio De Goncourt una parte nell'amore all'arte anteriore a Raffaello Cfr. *l'Italie d'hier.*

(2) Lahor *W. Morris et le mouvement nouveau de l'Art Décoratif.* Ginevra, 1889. Buxtom Forman *The books of William Morris*, Londra, 1897; Swarzenski, *William Morris und die Entwickelung des modernen Kunstgewerblichen Stils in England* in *Neue deutsche Rundschau,* febb. 1898. Vaillance, *William Morris*, Londra, 1898. Makkail, *William Morris*, Londra, 1900. William Morris, *Ueber in « Englische Studien »*, 23 fascicolo, Morris, *The Decorative Arts: their Relation to Modern Life and Progress*, Londra, 1878. *Hopes and Fears for Art*, Londra, 1882. *Textile Fabrics*, Londra, 1884. *The Socialist Ideal of Art*, Londra, 1891. Per le altre pubblicazioni del Morris veda Buxton Forman, *The Books of William Morris*, Londra, 1897, *The aims ol Arts*. Londra, 1887.

mobili, nelle carte da parati, nel lavori ad ago, nelle opere a stampa, la pura bellezza penetrò come canto che va al cuore (1).

L'amore al passato condusse il Morris alle retrospettività e, avvenirista nelle idee sociali, socialista, il Morris fu tardo ad accogliere l'arte che non porta il segno specialmente dell'ideale Quattrocento. Il Morris come il Ruskin, nemico del pessimo gusto, della vacuità estetica e della goffaggine borghese, sognò l'arte che è una fede, sognò come il Ruskin, il popolo devoto alla bellezza e, uomo moderno, volle il decoro umano confortato dall'ideale. Perciò si deve salutare il Morris ravvivatore dell' arte nell'industria , risanatore della bellezza nelle cose industriali, araldo delle nostre idee che a contatto della vita si orientano modernamente, abbandonando gli arcaismi che servirono sul primo a correggere il gusto. Noi quindi siamo i continuatori dell'opera morrissiana a cui vogliamo imprimere uno svolgimento meglio intonato all'idee che fertilizzano il nostro spirito.

L'Inghilterra, protagonista dell'odierno movimento d'arte, indipendentemente dallo stile nei legni, nei metalli, nei tessuti, volle spingere questo movimento alla passione della casa e della via, nè essa può dissociare un istante solo, la vita estetica rifiorita ai nostri giorni, dal Ruskin apostolo di bellezza e di bontà che il Mazzini — altissima anima! — considerò il più potente spirito analitico del suo tempo e il Tolstoi giudicò uno dei più grandi uomini del XIX secolo. Così oggi si parla del Ruskin e di ruskiniani; e, ogni poco, dove l'intellettualità penetri e la dolcezza dei costumi e l'altezza degli ideali purifichino la esistenza, il nostro apostolo appare, consigliere teneramente gentile e missionario entusiasta di dottrine destinate a migliorarci. Chè l'attività del Ruskin va oltre le arti del disegno e si unifica alla fratellanza umana. Il grande esteta sociologo e moralista non si limitò ad aprire officine per le piccole industrie, a dar disegni agli operai, a dirigere lavori tessili, a rianimare legione d'uomini al lavoro d'arte, a istituire Scuole e a fondare Musei (2); il Ruskin soccorse la miseria, predicò la bontà col regno della pace e l'altruismo coll'impero della solidarietà; volle la felicità sociale e il disinteresse materiale degli uomini sospinto da alto sentimento umano; insomma, il grande esteta sociologo e moralista inglese, avrebbe voluto immersa l'umanità in un bagno di sole. Se ne leggano i libri e le conferenze: — fatte di pensiero, esse dicono altissime cose. E il Ruskin ha il suo credo: e lo diffonde « colui solo vale nel « mondo che abbia il cuore più tenero, il sangue più « caldo, la mente più svelta, lo spirito che penetra « nella pace vivente. Gli uomini che posseggono tutto « ciò, sono i veri signori o re della terra; essi, essi « soli » (1).

Cento mila franchi l'anno, avrebbe reso l'attività estetica del Ruskin, ossia la sua parte d'utili sarebbe salita a questa somma la quale si consacrava ad alimentare l'attuazione delle idealità ruskiniane: a Londra si fondarono delle società per la lettura del Ruskin, a Manchester, a Glasgow, a Liverpool si fondarono dei Circoli per commentare il Maestro, si fondò un giornale ad annunciarne l'attività, si aperse una libreria la « Ruskin House » a Londra a diffondere i libri ruskiniani; e l'interesse dei giornali e delle persone verso l'uomo della bontà e della bellezza non conobbe limiti.

Osservava il De la Sizeranne sul nostro Maestro: « ateliers de travailleurs en plein champ, maisons ou- « vrières de miss Octavia Hill, bibliothèques popu- « laires, écoles du soir, musées d'art pour les tra- « vailleurs du fer à Sheffield, il jette son argent par « toutes les fenêtres, toutes les fois que les fenêtres « s'ouvrent sur un beau paysage à protéger ou un « misérable à secourir ». E soggiunge l'A.: — sfumarono presto al Ruskin i cinque milioni dell'eredità paterna e sparivano facilmente le cento mila lire annue che il R. guadagnava colla sua penna (2). Lo stesso De la S. notava ciò in un discorso letto a Venezia (21 settembre 1905) celebrandosi la memoria dell' Autore che intitola alla Dominante *le Pietre di Venezia*: « il Ruskin non fu nè un archeologo, nè uno sto- « rico nel senso esatto della parola, fu un di quegli « esseri che scuoprono, dovunque indaghino, nuove « sorgenti di vita ». Gli è che il Ruskin voleva che gli uomini, come le cose dell' arte, possedessero due specie di bontà: la bontà del loro dovere e quella di adempiere con grazia questo dovere (3).

(1) Ricordevole la stamperia che fondò il Morris nella *Kelmscott House*, la *Kelmscott Press*, che impresse dei libri finissimi con intendimenti d'arte in cui dai caratteri alla carta, dall'incisioni all'inchiostro, tutto intende alle più alte visioni. La stamperia cominciò nel 1892 e raccolse molti plausi. Fra gli illustratori dei libri morrissiani trovasi il Burne-Jones.

(2) Sinclair, *The Ruskin Museum at Sheffield*, in *The Studio*, 1908 p. 127 e seg.

(1) *Sesamo e Gigli* Conf. *Sul Tesoro dei Re*.

(2) Ruskin, *Pages choisies*. Introduzione p. XIX.

(3) *The Stones of Venice*, vol. I cap. II. Fra gli altri vol. del Ruskin V. *La Couronne d'Olivier Sauvage* e *Les lampes de l'Architecture*, trad. di G. Elwall, Parigi, 1890 e V. il pregevole vol. di De La

Dunque dignità e bellezza unite in un abbraccio d'amore. La stessa unione deve congiungere gli oggetti d'arte: essi debbono servire l'uso a cui furono destinati colla grazia che si conviene, direbbe il R., alle persone civili a cui gli oggetti si destinano. Tale norma suona saggezza universale ed eterna. Così avvenne che la voce del Ruskin fu ascoltata e in Inghilterra volò, benefica, dovunque il lavoro si volle confortato da bellezza e da bontà. Fu una crociata umanitaria bandita nel nome del benessere sociale, questa del Ruskin, una crociata contro l' egoismo nel santo nome della fratellanza di tutti noi che, sinceramente moderni, ci sentiamo attratti al ruskinismo padre al morrissismo. E il ruskinismo che si erige sul rispetto incondizionato alla Natura madre e regina, esulta alla calma, perchè la calma è il fenomeno culminante della vita: l'albero volge i suoi rami lentamente al sole, il sole si nasconde adagio adagio dietro le montagne, le montagne si trasformano insensibilmente; così il Ruskin ama l'impassibilità quattrocentesca al cospetto di Michelangelo e di Tiziano che gonfiano i muscoli e agitano l'azione delle figure; ed egli adora la bellezza semplice e forte, la bellezza che il Maestro proclama la grande ispiratrice delle azioni umane, la gioia suprema e la legge eterna. E ripete che la conoscenza del bello è il primo passo verso la conoscenza del buono, e ripete che ne dev'essere universale il culto, e la bellezza deve consolare tutti gli uomini come il sole feconda tutti i campi.

Tali idee che contengono in ispirito la rifioritura dell' arte la quale sta a contatto immediato della vita, l'arte decorativa, — tali idee che sollecitano la bellezza consolatrice d'ogni essere umano e vivono al desiderio d'una pace universale nel divino pensiero della forza e della bontà, trovarono un loro luogo di fatto, la *Society of Arts and Crafts*. Essa si fondò in Londra a regolare la produzione inglese artistico-industriale sperdentesi tra il capriccio incolto degli amatori e l'ignoranza impotente dei fabbricanti. Tosto nel Comitato direttivo si trovarono gli uomini che alla causa della modernità estetica unirono il loro nome: Guglielmo Morris ne fu presidente e Edoardo Burne-Jones, Gualtiero Crane, Luigi E. Day (1845 † 1910 [1]), Reginaldo Blomfield, Guglielmo R. Lethaby, artisti e pensatori, assistettero devotamente il Morris.

Nè si aggiunge il secondo titolo a questi pionieri inglesi del risveglio che è d'ieri eppure ha una storia interessante; nè si aggiunge il secondo titolo per vanità ma perchè la cultura, oggi molto trascurata dagli artisti, ispira nobili pensieri. Questo gruppo d'artisti e uomini colti voleva riordinare le idee che correvano una trentina d'anni fa sul suolo inglese in fatto d'arte nell'industria, suscitando una gara fra chi sentiva la necessità di dotare l'Inghilterra d'uno stile nazionale corrispondente ai bisogni della vita. E convennero, quest'artisti, nel considerare l'arte medieva il punto di partenza alla loro aspra fatica. Non sognavano di sostenere la copia del Bizantino o del Gotico, ma volevano soccorrere le intelligenze coi precetti liberi e coi consigli dell'arte medieva.

Da ciò le Esposizioni delle *Arts and Crafts* più che sfiorate spesso di gusto gotico, e la tenacia del Morris, del Crane, del Day nell'indicare le bellezze medievalistiche, soprattutto la insistenza del Ruskin e del Morris fatta viepiù incalzante dal timore che l'idealità novella dovesse languire; perciò col Burne-Jones e con altri artisti il Morris fondava l'azienda commerciale indicata, una Fabbrica di arazzi, un'Officina di decorazioni, stoffe, carte da parati, legni, vetri, regolata da criteri d'arte, ispirata a sentimenti qualche po' arcaici, destinata a una clientela di intellettuali. Perfino una stamperia fu aperta dal Morris nella sua casetta di Hammersmith; e il Morris ivi dirigeva incisori e tipografi come un Aldo Manuzio dei nostri tempi. Ed ecco il Crane, che appartiene ai maggiori propagatori delle nostre teorie, farsi un nome colle illustrazioni di libri da fanciulli, il *Baby's Opera* (1877), il *First of May* (1881) e, decoratore nell'anima, ecco che e' si sforza di parlare, come ebbe a scrivere Vittorio Champier, la lingua di tutte le arti (2).

Gualtiero Crane (3), ch'io conobbi personalmente

Sizeranne *Ruskin et la Religion du Beau*, Parigi 2.ª ediz. 1897. L'Autore espone con garbo l' assieme del pensiero ruskiniano da cui scaturisce bene il senso ideale che usa attribuire il Maestro ad ogni fenomeno della vita. Dello stesso De La Sizeranne *Ruskin: Pages choisies*, Parigi, 1908. Veda in fondo a questo volume la bibliografia della letteratura ruskiniana e veda Ruskin *Le Repos de Saint Marc*, tradotto dall'inglese da K. Johnston, Parigi, 1908. La letteratura sopra il R., ormai vastissima in Inghilterra, in Germania, in Francia ed altrove, non è in Italia ove, a parte qualche articolo, si limita a traduzioni delle opere del Maestro. Notevole in Germania il lavoro del Sanger *John Ruskin sein Leben und Lebenswerk*, Strasburgo, 1902. Il Carletti, *Il Pensiero del Ruskin e la sua influenza sui contemporanei*, a cui io premisi una parte dell'introduzione, tentò di riassumere il pensiero ruskiniano. Vitali, *Teorie ruskiniane*.

(1) V. *The Journal of Dec. Art*. Manchester 1910, p. 161.
(2) *Revue des Arts Décoratifs* a. 1888.
(3) Berlepsch, *Walter Crane* in *Graphische Kunste*. XX. a. 1897.

ancor vegeto, rappresenta oggi il gruppo che fa capo al Morris e va al Burne-Jones. A Torino a quell'Internazionale del 1902, nella sezione inglese, egli fece una mostra personale, *A Collection of Walter Crane's Works,* in cui si mostrò ne' suoi diversi aspetti. Pronto, vario, grazioso, ineguale, il Crane padroneggia la linea più che il colore, che sotto al suo pennello non ha slanci e si adagia in una calma che sembra languore. Sta pertanto che l'arte del Crane decoratore, pittore, disegnatore, si cerca avidamente, e la melodia delle sue linee dei suoi colori si ama soprattutto da chi ha tendenze poetiche. Questa arte proietta vividamente sul fondo della vita l'uomo semplice e riflessivo.

Il Crane piace a chi ha intelligenza; la sua versatilità incanta, e le sue imagini scuoprono una larga coltura. Agli occhi miei è poco attraente quando si serve della sua grande imaginazione per evocare il mondo mitologico; allora l'artista entra in piena parodia e la sua sincerità poetica si oscura.

Con alcuni quadri il Crane espose a Torino dei cartoni originali, una grandiosa vetrata del 1899, figurò con alcuni vasi rosseggianti in immagini che sentono l'antico ringiovanito e, tra le ceramiche, espose persino delle copie di « laggioni » liguri.

Complessivamente, anche guardato nelle incisioni, il Crane fu e si conserva un preraffaellita; e tali sono quelli che oggi gravitano sopra lui, come un dì furono preraffaelliti coloro che gravitarono sul Morris, il quale col Crane raccoglie il movimento passionale dell'arte decorativa arrivato o non arrivato alla sua sede trionfale.

In Inghilterra si guarda troppo esclusivamente la londinese *Arts and Crafts* mentre le istituzioni simili, la *Guild of Handicraft* di Londra evocante un Maestro ragguardevole G. R. Ashbee (1), il *Burlington Fine Arts' Club* londinese pure, le istituzioni di Glasgow, Dublino, Birmingham, le Esposizioni dell'*Art Workers' Guild,* delle *Home arts and industries Association*, ripetono con successo la forte volontà di una bellezza che esula dai bassi fondi del mestiere e volge radiosa ad orizzonti sereni. Ed anche il Kensington incoraggia il movimento con acquisti d'opere moderne (1).

Così gli artisti inglesi fautori delle nuove dottrine sono legione; e la nostra arte in Inghilterra ha sedotto architetti, scultori, pittori di primissimo ordine, rinnovando una fratellanza d'arte, equilibrio e sostanza di bellezza. Perfino J. Mc. Neill Whistler (1834 † 1903) il pittore nord-americano cotanto misterioso che nelle tenuità del colore, nelle espressioni sommarie trova tanta forza suggestiva, non resistette all'attual fàscino dell'arte decorativa. Una sala intitolata ai Pavoni *Peacock Room* esposta nelle Gallerie dei sigg. Obach a Londra, è un lavoro finissimo, un po' giapponese, forse poco pratico, comunque esempio di ardita innovazione sul campo che ci concerne (2).

Il Morris che col Ruskin dètte il segnale in Inghilterra alla decorazione d'arte, trovò seguaci in Finlandia ove si fondò una Società d'arte decorativa e si apersero a Borgä alcune officine di mobili moderni a capo delle quali stette Luigi Sparre milanese di nascita (n. 1863), finlandese di adozione, che contribuì a rivoluzionare il gusto del paese che lo ospitò (3). Onde sorse ai nostri giorni, in Finlandia, un'arte che si oppose al pseudo-Empire, importazione forestiera, gradito colà prima che il gusto delle linee semplici nei mobili o dei colori tenui nei tessuti, vi s'insinuasse.

Nel presente riassunto io mi limito a indicare un esempio di irradiazione inglese, la quale nella sostanza fu generale, e avendo addotto l'arte decorativa dalle vecchie deformazioni alla onesta bellezza, trovò suo luogo dovunque le virtù sono pregiate.

L'estetica inglese va diritta alla pratica e nei suoi mobili cerca la corrispondenza delle forme alla ragione dell'uso (4). Tutto essa induce alla pratica; ed

---

Schöermann, *Walter Crane* in *Zeischrift für bild. Kunst*, VIII a. n. 81. Crane, *Walter Crane's Work Easter Anual* dell'*Art Journal*, Londra, 1898. Crane, *The Claims of Decorative Art*, Londra, 1897. *In deutscher Uebersetzung*: *Forderungen der dekor. Kunst*, Berlino, 1900. Crane, *How to teach art?* in *The Art Journal*, gen. 1901. Walter Crane in *Kunst für Alle XI Jhrg*. Fred *Modernes Kunstgewerbe* cit. p. 16 e seg. Il Crane su alcuni cartoncini, essendo giurato, all'Internazionale di Torino, disegnò, in motivi di decorazione, noi giurati soli e uniti. Fu fatta la riproduzione di questi disegni tirati nel numero esatto dei commissari a Torino; io posseggo la mia copia e l'originale spiritosissimo a me dedicato dal Crane. La mia riverita persona si presenta in veste scozzese con una coda lunga un chilometro. Volle mostrare, l'amico mio, che codineggio in fatto d'arte!

(1) Berlepsch-Valendas, *C. R. Ashbee und seine die « Guild of Handicraft » in Kunst und Handwerk,* 1908 p. 101 e seg, con molte illustrazioni. Ashbee, *Memorandum and articles of the Association of The Guild of Handicraft*, Londra, 1898. Cfr. anche *Artista Moderno*, 1905, p. 106 e seg. Szász Zsombor - *C. R. Ashbee ès a Guild of Handicraft* in *Magyar Iparmüvészet* 1910, p. 42 e seg., Fred *Modernes Kunstgewerbe* cit. p. 30 e seg.

(1) Pochi anni sono il Governo inglese votava la somma di 800.000 lire sterline ossia 20 milioni di lire per completare i fabbricati del Museo di Kensington. Questa grossa somma sarà spesa in parecchi anni, ma la deliberazione non scema l'importanza di quest'atto quasi unico nella storia dei Musei.

(2) Riprodotto dallo *Studio* di Londra, 1904 p. 244 e seg.

(3) Lo Sparre, buon pittore, si ridusse a Helsingfors ed alla sua pittura consacrò il tempo maggiore, non senza che il germe da lui gettato continuasse a fiorire. Cfr. *The Studio*, 1908 p. 246 e seg.

(4) Singleton, *French and English Furniture*, Londra, 1904. Contiene molte tavole sull'addobbo.

un legno che sta bene ma imbarazza, lo abbandona: (Tav. CXL *a b c*).

M. H. Baillie Scott, che incontreremo di nuovo, pioniere autorevole delle nostre idee, esemplifica la semplicità che non violerebbe di fronte a qualsivoglia opposizione. Egli va alle fonti additate dal Ruskin (il R. odiava le eleganze dei saloni), va alle fonti dell'arte popolare, arte sincera e pratica. Apostolo della estetica moderna, architetto e decoratore il B. S. unisce la sua attività a quella dei più intelligenti cooperatori del bello nell'utile, del buono nella casa e nella vita. E il Baillie Scott non abbandoneremmo tanto presto se fosse lecito di parlare qui dei veri architetti, che non sono i vantati possessori di diplomi politecnici, perchè il Baillie Scott fu architetto prezioso nelle sue trovate, opportuno nei suoi motivi, l'architetto ideale che elegge, centro del suo pensiero, la casa intorno alla quale egli rameggia il suo gusto applicato ai mobili, ai ferri, ai tessuti, alla pittura decorativa; e, lavoratore silenzioso, nemico di ogni forma di mondanità, come debbono essere oggi tutti gli uomini seri e pensosi, isolato, soavemente si avvicina alla grande alla divina bellezza colla seduzione della forma meditata che non si sacrifica nè allo sforzo nè alla pompa (1).

Questo sacrificio esprime il ragionamento che si sostituisce all'accademismo e mette nella vita la produzione d'arte; perciò qui giganteggia il pregio dell'estetica inglese e l'importanza del nostro movimento.

Dissi male, poco fa, indicando il legno che sta bene e imbarazza. Quello che suona decoro non contradice la ragione, e se oggi la contradice gli è perchè i bisogni e i desideri moderni erano ignoti all'antichità; da ciò una logica moderna che abbandona quello che una volta era accettato e riduce inesorabilmente quello che l' entusiasmo una volta raccolse. Quindi si esagera quando si parla di rigidezza inglese. Tale rigidezza è la sincerità fatta arte; e se voi incanutiti nel vecchio formulario, abituati alle esagerazioni ornamentali non lo ammettete, peggio per voi. Oggi si vuole la semplicità anche perchè lo impone l'igiene; e un mobile moderno — amor di semplicità e sincerità — mette in vista bandelle e serrature e respinge le sovrapposizioni parassitarie; onde spesso il legno vive nei mobili come nacque nelle sue venature.

(1) Muthesius *Baillie Scott* in *L'Art. Décoratif* 1899. p. 4 e seg, con molte illustrazioni, *Academy Architecture* 1899 p. 23 e seg. *The Studio* 1899 e 1900, *Kunst u. Kunsthandwerk* a IV fasc. 2 Fred *Modernes Kunstgewerbe* cit. p. 41 e seg.

Le decorazioni metalliche, bandelle e serrature, non sono affidate al primo che càpita. Nei mobili andanti forse sì, ma in quelli appartenenti all'arte le decorazioni sollecitano un modellatore forbito. Può darsi quindi che esse rechino il segno di forti plastici come Giorgio Frampton, il noto Maestro della statuaria inglese (nacque nel 1862). Egli, tra gli artisti inglesi contemporanei, dico fra i più noti, è dei più versatili; e fra gli statuari, uno di quelli che dall'arte decorativa trae il maggiore profitto. In Inghilterra sono comuni, invero, gli statuari che modellano la placchetta, la medaglia, la decorazione metallica d'un mobile. Essi, dal bronzo, vanno all'argento d'un cofano o d'uno stipo; ma il Frampton appartiene ai migliori. La plastica di cotal Maestro fine come un' antica miniatura, fine persino nella statuaria (vedasi il noto busto Christabel sensitivo come una scultura fiorentina del Cinquecento) si adatta a decorare gli oggetti che si veggono da vicino.

Così il bronzo raccolse docili e semplici imagini in Inghilterra volute a questo modo da un aperto orientamento verso la semplicità che dilata lo spirito, soperchiando la alterigia degli stili passati (Tav. CXL *d, e, f, g, h, i k*).

La luce elettrica si presta a moltissimi motivi destinati agli apparàti elettrici. Ma va all'assurdo chi utilizza i vecchi lumi a petrolio o a gaz in cui la fiamma si muove dal basso all'alto, mentre gli apparati elettrici raccolgono la fiamma che va dall'alto al basso. Le lampade da attaccarsi al soffitto, i lumi da collocarsi sul tavolino, hanno prodotto un'imprecisabile grazia di linee ondulate, in fiori che si abbarbicano alle linee principali dei lumi e delle lampade; ed il pensiero vigile dei moderni si tenga lontano dalle formule d'arte, giràli, vilucchi e simili, che non si adattano ai nuovi sistemi d'illuminazione. L'Inghilterra, l'Austria, la Germania, la Francia, l'Italia figurano in queste carte con apparàti elettrici e con lampade manevoli scelte a dimostrare le mie osservazioni.

L'Inghilterra creò dei bei gioielli, delle belle vetrate, dei begli arazzi, dei superbi tessuti, delle vaghissime carte da parato, delle finissime rilegature. Guardiamo.

La gioielleria moderna trae la sua origine dal fatto sociale più che dal fatto estetico; e i gioiellieri oggi eccitati dalle vecchie e logore abitudini, diffi-

cilmente riescono a dissociare la ricchezza e lo sfarzo dalla creazione di un gioiello; la qual cosa, assurda e antimoderna, deriva essenzialmente da ciò: che i nostri artisti, in generale, curano la parte formale delle loro opere e trascurano la parte espressiva. Il gioielliere, dalla fatalità della storia, sembra destinato ad offrirsi eterno ostaggio alla ricchezza, ed i materiali preziosi gli impediscono di sorpassare il circolo che gli appartiene. Ma la bellezza non domanda lo splendor dell'oro e il fulgor delle gemme; e se il buon gusto fosse più celebrato, i gioielli moderni brillerebbero meno e onorerebbero più chi li fa e chi li porta.

Molte antiche collane, molte fibule e molti braccialetti antichi appartengono soltanto alla bellezza: sono collane, fibule, braccialetti che ogni signora di gusto preferirebbe ai gioielli sfarzosi, cari alle regine dei villaggi. Gli è che si possono fabbricare i gioielli artistici senza oro o senza gemme, ed oggi i gioiellieri adoprano le gemme irregolari che un giorno si scartavano, ornamento a gioielli destinati a signore fini.

Offenderei il vero, però, se affermassi che i gioiellieri moderni guardano indifferenti la questione dell'arte sedotti dal valore della materia. A questo proposito è molto significativo l'esempio dell'Inghilterra.

Si disse che il rinnovamento dell' arte prescelse le forme medievali, più libere, disinvolte, agili e abbondanti delle forme classiche; e gli Inglesi, primi in Europa a scorgere il tesoro d'ispirazione che si asconde sotto l'arte bizantina e gotica, intesero di interpretare liberamente le tendenze moderne fabbricando gioielli di gusto bizantino. Da ciò lo sfarzo dell'oro, delle gemme, delle filigrane e degli smalti vertiginoso all' epoca bizantina, oggi imitato dal « cloisonné » allo smalto dipinto (1). Tuttavia vicino a cotali gioielli, profusi di perle e pietre in pendagli e collane, gli Inglesi carezzano una gioielleria in cui la genialità del lavoro sopravanza il prezzo della materia. La realtà degli oggetti e l'uso di appannare l' oro e le luci degli smalti lo dimostrano; onde esistono in Inghilterra dei gioielli moderni in metallo brunito, opachi, pallidi d' una pallidezza che è finezza di toni. Questi toni miti sono sintomi di una modestia che dal colore, scendendo al materiale, rinnoverà la gioielleria la quale sarà moderna volendo essere soltanto bella. Lo spillone e la collana di C. R. Ashbee (fig. 307) esemplificano le mie parole; la semplicità accompagna tali gioielli alla bellezza che va nel bizantino collo spillone il quale colle ali ricorda perfino il mondo alato degli Egizi; o va alla finezza colla collana la quale non scintilla in gemme irresistibili. Io richiamo però la attenzione maggiore, sopra i due gioielli laterali filiformi. Il Simpson autore di essi, unì la spontaneità e l'originalità riducendo la materia al mas-

Fig. 307 — *Londra*: Gioielli ingemmati.

(1) Il Darcel in un articolo sugli smalti moderni, apparso anni sono nella *Gazette des Beaux Arts*, (1868), richiamò gli smaltatori moderni, sulla preparazione degli smalti di Leonardo Limousin e dei suoi contemporanei.

simo grado quasi scarnendola a mostrarne le fibre. E la materia potrebbe essere meno, dove essa fraternizzasse intimamente coll'originalità. Chè la bellezza non chiede l'oro e le gemme, e l'arte sale tanto più in sù quanto meno si affida al pregio della materia. Un pezzo di tavola non ha valore, ma lo ha altissimo se Tiziano lo dipinge; un pezzo di carta non costa nulla, ma se le armonie del Beethoven lo riempiono acquista merito inestimabile. E potendosi concepire che un gioiello non sia inferiore ad un quadro o ad una pagina di musica, esso si giudica colla legge generale dell'arte: l'opera d'arte deve esprimere il temperamento dell'artista che la crea nel legno, nello stagno, nell'argento, nell'oro o nel piombo; e l'opera irrita se le sue forme non sono belle e i suoi colori non hanno grazia. Che importanza ha un gioiello composto di perle, gemme, oro, vicino a uno del Cellini senza oro, senza gemme, senza perle? E che importanza ha uno stagno del Briot allato d'una coppa d'oro che cesellò un orefice qualsiasi? La forma, la forma dà valore agli oggetti:

La forme au statuaire! Oui; mais tu le sais bien
La forme, au grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien;
Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée!

Così l'Hugo.

Una caratteristica facilmente afferrabile dei gioielli moderni non è l'accento floreale ma la imagine umana sovente nuda, o quasi, come Venere uscente dalle onde; e la imagine femminile industriosamente s'innesta alle linee del gioiello, frequentemente appare negli avvolgimenti dell'oro o del metallo appannato accostando gli orefici moderni agli orefici antichi, del Rinascimento, in ciò che i primi sono statuari e non raramente cesellatori squisiti come sovente sono i secondi.

Il gioiello moderno che sdegna la bottega dove ora è materia commerciale, il gioiello moderno per tornare ad essere oggetto artistico, richiede màni addestrate ad ogni bellezza; e poichè la nudità è in voga, la nudità vereconda che abbandona ogni abito impudico, essa cresce bella sui gioielli come fiore in un giardino. Potrei riunire una quantità di saggi glorificanti questa nudità in gioielli d'arte moderna, se il carattere succinto della presente trattazione non lo vietasse.

Cotal genere ampiamente diffuso ha una vita parallela al piccolo bronzo che Vienna, Parigi, Bruxelles, Monaco creano e mandano dappertutto. Nè le leggiadre creature del Gurschner, del Chalou, del Bouval, del Rivière, del Du Bois, del Meunier, sono ignote a chi possiede una preparazione, anche mediocre, sull'attuale movimento estetico il quale, per quanto saetti il Tolstoi, ha propositi morali.

Naturalmente ogni cosa della vita ha il suo punto debole, e questo può inspirare sinistre interpretazioni; ma come si rispetta il chirurgo che opera sulla nuda carne per rinfrancarla, così va rispettato il gioielliere o il bronzista il quale, nelle snelle forme di una giovine donna trovando argomento di motivo estetico, sceglie queste forme a delineare un suo pensiero.

L'Inghilterra non fu sorda a questi principî, sebbene il Belgio e la Francia, trattandosi di gioielli, abbiano carezzato con più frequenza il nudo. Il comporre un gioiello è sommamente difficile quando non si voglia pirateggiare l'antichità superba di superbissimi modelli. Eppure — forza prodigiosa del « dolce stil nuovo »! — la gioielleria rameggia felicemente nell'arte moderna. Sfogliate Riviste, visitate Officine in cerca di gioielli, vi persuaderete che gli oppositori — persino gli oppositori! — delle nostre idee, i quali dicono che la gioielleria moderna conseguì il suo fine, giudicano esattamente.

Sempre sul campo della semplicità innalzata a distinzione, ecco tre vetri inglesi illeggiadriti da cerniere argentee (tav. CXLI *a. b c.*). Gli autori, Enrico e Giacomo Powell esposero questi vetri, cioè questi vasi montati in argento, a Londra, ad una mostra delle *Arts and Crafts* nella Grafton Gallery (1906). E benchè il mio disegno tolga il colore alla materia, esso non va così all'imprecisione da non risaltare.

L'arte delle vetrate ha tradizioni altissime in Inghilterra (1). Vi si consacrarono dei Maestri eminenti cominciando da Madox-Brown e da Dante Gabriele Rossetti. Quest'ultimo, correndo il 1852, ne compose un ciclo colla storia di S. Giorgio, che giova alla sua rinomanza. Più importante in questa bellezza appare tuttavia il Burne-Jones, le cui vaste composizioni occupano posto privilegiato sull'arte delle vetrate in Europa.

Sarebbe stato il Rossetti a invogliare il Burne-Jones alle vetrate; e si racconta che Dante Gabriele avrebbe sollecitato la Casa Powell di affidare al Burne-Jones la composizione di qualche vetro col quale il nostro pittore iniziò, su questa via, il

(1) Heaton *The Foundations of Stained Glass Work* in *The Journal of Dec. A.* 1910 p. 205 e seg.

trionfo che ci intenerisce. Trionfo che superò i baluardi dell'Inghilterra, si allargò in Francia, in Germania, nelle Indie, e nell'America del Nord, da Boston a Newport (Rhode-Island).

Generalmente le vetrate del Burne-Jones svolgono soggetti sacri; e, destinate a chiese, furono eseguite nell'Officina W. Morris and C. che la naturale sensività del pittore-poeta seppe secondare collo sforzo il quale nasce dall'idea di compiere delle opere immortali. Nè io so cosa manchi a certe vetrate del Burne-Jones ad essere tali; alla vetrata che rappresenta S. Cecilia nella chiesa di Cristo a Oxford, (1874) (tav. CXLII), al ciclo di vetrate che egli disegnò per S. Filippo a Birmingham, città nativa del Burne-Jones, al ciclo d'una antica chiesa a Middleton Cheney, villaggio del Northamptonshire. La poesia, il sentimento, la dolcezza uniti da una tecnica impareggiabile intesi a suscitar visioni d'un arte immaginosa e ricca d'ogni armonia, questo che dico esprimono le nostre vetrate a cui si accompagnano, scegliendo fior da fiore, le vetrate nel Duomo a Salisbury, in S. Egidio a Edimburgo, nel Collegio del Gesù a Cambridge, nella Trinità a Boston ideate dal nostro Maestro che dalle vetrate correva ai musaici (veda la Chiesa episcopale americana a Roma [1]) agli arazzi, ai ricami, ai bronzi, alle vignette con una facilità che sorprende. Sorprende perchè senza questa facilità, il Burne-Jones non poteva appartenere così largamente e alla pittura e all'industria d'arte come vi appartiene quasi possedesse il miracoloso dono della duplicità. Cosa dico? nel Burne-Jones sembra che vivano più di due artisti, e pronti e attivi sino al prodigio. Voi che ne interrogate lo stile e vi intenerite alla costui purezza e trovate in lui l'eco di voci non ignote; voi che vedete il nostro Quattrocento nei dipinti e nelle vetrate del Burne-Jones, piacciavi di osservare come il ricordo non molesta. Non molesta perchè l'assimilazione corre spontanea alla Natura. Ed io mi commuovo a quest'arte come al sonno tranquillo d'un angioletto o alla guancia vermiglia d' una fanciulla innocente.

Il Crane, l'artista universale, non lasciò intentato questo campo: e presso cotale Maestro vengono Enrico Holliday, Selwyn Image, il Whall, persino il Madox-Brown — osservai — il cui nome evoca una serie di trionfi. Abbondano in Inghilterra i disegnatori di vetrate appartenenti agli intellettuali che agiscono nell'amore della modernità.

(1) Furono eseguiti dall'Officina di Murano.

Bellissima la vetrata di G. F. Gascoyne ch'io trovai in un numero dello *Studio* di Londra: la riprodussi attenuando i contrasti che nella pubblicazione londinese appaiono crudi a motivo della tecnica tipografica la quale difficilmente può dar l'idea esatta d'un vetro policromo (fig. 308 *a*). Medesimamente la fotografia non rispetta gli effetti tenui d'una composizione siffatta, di cui esagera la linea dei piombi e i contrasti della luce. Il paesaggio è quivi stilizzato e ridotto alla riproduzione vitrea colle esigenze dei piombi e l'artista s'unisce qui al tecnico della vetrata, *the designer is not separated from the craftsman*; in ciò consiste il segreto del successo.

Guglielmo Aikman possiede lo stesso spirito e la medesima sapienza sintetica; ne pubblico un saggio eloquente il quale interessa molto nella sua festosa originalità (fig. 308 *b* [1]). Siamo su un campo apparentemente umile: le vetrate solenni del Burne-Jones che cantano inni di luce, intendono a ben altro. Non si vuole confondere la maestà delle prime colla modestia delle seconde.

Evoco Clemente Heaton: educatosi a Londra, operante a Neuchâtel, profondo tecnico, artista immaginoso, presiede un'organizzazione artistica in cui le vetrate, gli smalti, i musaici, si lavorano al prosperoso sviluppo delle idee decorative moderne. Nè obblio Gualtiero J. Pearce a Liverpool (2).

Gli arazzi, i tessuti, le carte da parati raccolsero gli stessi successi delle vetrate; e spesso lo spirito preraffaelita dà bellezza agli arazzi a cui si dedicarono specialmente il Burne-Jones e il Morris.

Un arazzo, l'Adorazione dei Magi, su cartone del Burne-Jones eseguito da W. Morris pel Collegio di Exeter, occupa nei tessuti il posto che si accorda alle maggiori vetrate del medesimo Maestro, potendosi affermare che quell'arazzo non teme la vicinanza de' vetri principali del nostro poeta-pittore. Il quale rispecchia le sue virtù in un arazzo simile, il Passaggio di Venere eseguito dallo stesso Morris, la cui composizione ricorda le scene di Simone Martini: ne ha la compostezza, la eleganza, la serenità. Un gruppo di fanciulle in mezzo ai fiori commenta il passaggio della Dea, superba sotto un baldacchino chiareggiante, e Venere passa seduta su un carro ideale, alato. Tale in sostanza l'arazzo che al pari di quasi tutte le composizioni del Burne-Jones, sale

(1) *The Studio*, 1901, p. 175.
(2) *The Studio* 1908 p. 288

lucente al mistero della bellezza (1). E s'io trattando d'arazzi cito il Burne-Jones gli è per avvicinare il principe di cotal arte, disegnatore di cartoni, che la Officina Morris and. C. inalza colla tecnica perfetta ad ardue cime.

L'Officina morrisiana culmina nella nostra produzione. I primi saggi di arazzi tessuti dal Morris furono ornamentali con foglie ed uccelli, e il primo saggio di questo genere risale al 1879. Sotto questo riguardo leggasi una lettera del Morris datata 3 aprile 1893, dove il Morris parla di aver tessuto, colle proprie mani, un pezzo con ornamenti e accenna la fonte delle sue nozioni tessili, un libretto del XVIII secolo. La lettera venne pubblicata dal *Journal of the Derbyshire Archaeological Society* (2). Dopo questo tempo il Morris tentò gli arazzi con figure, e il primo arazzo di questo genere fu il *Goose Girl*, la Guardiana di Oche del Crane, che risale al 1880. Da questo momento, salvo una eccezione, cioè un arazzo tessuto su disegno dello stesso Morris, questi si rivolse sempre al Burne-Jones per le figure, e gli accessori il fondo e i fregi perimetrali li disegnò lui o M. J. H. Dearle.

Un celebre ciclo di arazzi del Burne-Jones s'intitola a *Holy Graal*, San Graal, e costituisce una serie sulla quale si imposta la fama del grande artista inglese. Ecco alcuni titoli nel testo originale: *The Failure of sir Lancelot, The Failure of sir Gawaine, Attainment by sir Galahad, The Departure of the Knights*. Ed ecco il titolo di altri superbi arazzi eseguiti su cartone del Burne-Jones e del Dearle uniti al precedente, *Angeli Laudantes, Angeli Ministrantes,* e tralascio una elegantissima Flora disegnata dal Burne-Jones abbellita di fiori nel fondo dal Dearle e una Pace disegnata dal Burne-Jones. Un magnifico arazzo del nostro Maestro s'intitola al *David giving directions to Solomon for the building of the temple* (3). Ed ho negli occhi un finissimo arazzo del Morris che il Museo di Kensington espose all' Internazionale di Torino, saggio moderno di carattere arcaico, verso il quale noi non sentiamo la ripugnanza che ispira la imi-

Fig. 308 — *Londra*: Vetrate policrome.

(1) Riprodotto dallo *Studio*, giugno 1908, p. 57.

(2) « ... that I wove a piece of ornament with my own hands, the chief merit of which, I take it, lies in the fact that I learned the art of doing it with no other help than what I could get from a very little eighteenth-century book, one of the series of *the Arts and Metiers*, published by the Governement ».

(3) Aymer Wallace *Tapestries designed by sir E. Burne-Jones and J. H. Dearle* in *The Studio*, 1908, p. 13 e seg.

tazione dell' arte antica non consacrata dall'istinto. Così mercè il Morris e il Burne-Jones primi, a risospingere l'arazzeria sul cammino dell'arte, l'arazzeria potè rielevarsi ed abbellire, elemento insigne di decorazione, e case e vie e piazze.

Similmente può dirsi del ricamo a cui la nostra generazione restituì l' antico decoro. Nel corso di queste pagine si potrà constatare più volte. Gli Inglesi e gli Scozzesi, si può dire, adorano il ricamo; così Londra vanta una Scuola regia di lavori ad ago, e nelle provincie esistono delle Scuole che emergono in questo lavoro: la Scuola d'Arte di Liverpool, di cui Ed. F. Strange scrisse con nostra soddisfazione, fortificando con esempi le sue parole (1). Così le Scuole felicemente si specializzano; e dove le industrie locali hanno un orientamento particolare o la cura di un ramo speciale sta che le Scuole avviino i giovani alla cultura di questo ramo. Manchester vanta una Scuola d'Arte applicata alle stoffe; e la Scuola tessile manchesteriana fu diretta in principio da Gualtiero Crane (2). La Germania e la Francia alimentano le Scuole speciali destinate al legno, al libro, ai tessuti, e la vita trae da queste istituzioni non tenue giovamento.

Dai lavori tessili di addobbo alle carte da parati si va facilmente (3); e poichè l'economia porta meglio a queste che a quelle, gli artisti inglesi che si dedicarono alla decorazione, disegnarono avidamente le carte da parati. Famose le carte dell'Officina W. Morris: esse diedero il tono a una quantità di fabbriche di carattere industriale le quali si proposero di salir all'arte con carte murali pregevoli, assistite da Maestri come il Crane. Tale la Fabbrica londinese « Arthur Sanderson e Sons » che escì vittoriosa nell'Esposizione di Londra franco-inglese del 1908; la fabbrica « Chas. Knowles and Co. » quella di « John Line e Sons » la Fabbrica di « R. W. Essex and Co. » in Victoria Street a Londra che, avendo chiesto dei modelli a C. F. A. Vossey, mise in commercio delle carte finissime floreali, decoro all'arte che esse rappresentano. Nè parlo delle carte edite dal « Liberty and Co. » (fig. 309) e dalla « Anaglypta Decoration » che con disegni di C. Haite entrò nelle nostre idee il cui ricolto inglese feconda ogni Paese.

Fig. 309. — *Londra*: Carte da parati.

(1) *The Studio*, 1904, p. 147.

(2) Sulle scuole inglesi d'arte decorativa scrisse *A Schauschekin* in *Magyar Iparmüvészet*. Molte illustrazioni (1909 p. 46 seg.)

(3) Squisiti modelli di carte floreali e, in genere, *modern style* nel *Journal of Decorative Art*, del gennaio 1902. Sfogli lo *Studio*. V. ancora *Journal of D. A.* 1908, p. 45. l'*Artista Moderno*, 1905 e passim.

Spesso sono carte a buon mercato relativamente al gaudio che dànno, eseguite con molta diligenza, sinceramente originali, quasi timide per un senso riguardoso di nobiltà. Queste carte che signoreggiano l' attività estetica inglese avendo creato una rinomanza meritata all'Inghilterra; queste carte hanno i loro araldi, i Morris, i Crane, i Vossey, i Day, i Webb. Ed io vidi delle carte disegnate da Sidney Harward e da Heywood Sumner che, ispirate a concetti moderni, adotterei volontieri se me ne capitasse l'occasione. Il tipo floreale illumina i nostri disegnatori piucchè il tipo lineare esaltato dai disegnatori tedeschi, e i toni bassi sono preferiti dai Maestri di carte inglesi idealmente rappresentate da colori freddi e verdastri, colore su colore, da linee decorative quiete e insinuanti.

Fig. 310. — *Londra*: Frontispizio in una pubblicazione per nozze, della figlia di G. Morris con H. Halliday Sparling.

Potrei discorrere lungamente sopra i tessuti d'addobbo e sopra le carte murali dell'Inghilterra che esprimono bene la acuta visione degli attuali decoratori inglesi. La quale dovunque appare governata da spirito pratico e da intuizione di modernità, sia pure un po' larvata, e dovunque è sollecita di abbellimento e educatrice di bellezza.

Guardate come fiorisce l'arte dei cartelloni in Inghilterra (1)? Come fiorisce quest'arte, attuale per eccellenza, con Gualtiero Crane, Dudley Hardy, Heywood Sumner, Bearsdley, i fratelli Beggarstaff, Hal, Hurst, Yendis Pool, Herkomer Studd, Aubrey, Beardsley, Raven Hill. E la stampa dei libri, le vignette, le rilegature? Sta bene: la preoccupazione dell'antico infrenò i voli alla fantasia, ma il senso dell'arte, il desìo di operare civilmente alla redenzione della bellezza, questo desìo nulla vedeva di fronte, nulla tollerava sopra di sè.

Questi Maestri inglesi, lavoratori positivi ad una idea, sentimentali quasi nell'innestare l'arte al pensiero sociale, cioè al miglioramento dell'uomo nei rapporti fra gli uomini (il Ruskin, il Morris, il Crane si consacrarono al socialismo), questi Maestri inglesi erano nudriti di alto senso umanitario, e la loro bontà li condusse alla bellezza fatta per tutti, creata a sollevare il morale di tutti.

Nel 1891 il Morris che oltre le idee, si disse, possedeva la ricchezza del denaro, fondava una privata stamperia, la « Kelmscott Press » (fig. 310 e 311) coi tipi disegnati a suo modo, con carta fabbricata a suo capriccio, e alla sua morte, (3 ott. 1896) lasciava una serie di libri impressi che sono la gioia dei bibliofili (2). Cotali libri, tirati in picciol numero, per sottoscrizione, impressi col torchio a mano, erano avidamente chiesti dai raccoglitori e ove il commercio poteva impadronirsi di qualche copia, questa saliva

(1) Pica, *Attraverso gli Albi e le Cartelle* (Sensazioni d'Arte) Fascicolo III. Tratta dei cartellonisti in Inghilterra, Francia, America, Belgio, Olanda, Scandinavia, Russia, Germania, Austria, Ungheria, Spagna ed Italia, componendo tre capitoli di questa Raccolta che riunisce una produzione d'arte assolutamente moderna. Bauwens, Hayaski, La Forgue, Mejer-Graéfe, Pennel *Les Affiches étrangères illustreès*, Parigi, 1897. Molte tavole in colori. L'Italia è pressochè assente da questo volume. Esistono molti volumi su quest'argomento. A proposito di cartelloni: anni sono si tentò di far vivere assieme al cartellone dipinto quello scolpito, in tenui bassorilievi. Vidi su carrettini a mano qualcuno di questi cartelloni esprimenti una nuova forma di pubblicità che ebbe infelice esito.

(2) Il Quattrocento viene attestato dalle edizioni della « Kelmscott Press » per le quali è utile consultare il vol. di Buxton Forman *The Books of William Morris*, Londra, 1897. Cfr. soprattutto il paragrafo « The Kelmscott Press and the *Editions Principes* issued from it ». Il paragrafo comincia colla copertina del Crane « The Glittering Plain » a larghi girali quattrocenteschi e lettere gotiche. Segue un frontispizio disegnato dal Morris a pampini e grappoli d'uva combinati in giràli. Il volume contiene alcuni disegni del Crane di soggetto socialistico (appartiene al Crane il frontispizio qui pubblicato [Cfr. il paragrafo « Socialism »] e il frontispizio del Morris pel volume: « A Summary of the principles of Socialism » scritto dal Morris e dall'Hyndman. Notevoli le iniziali del Crane ».

a prezzo esagerato. La più bella edizione morissiana, le Opere del Chaucer, Londra 1896, tirate in 425 esemplari si vendette originariamente a 21 ls; e il commercio impadronitosi di alcune copie, fece salire a 60 ls., a 90 ls., persino a 112 ls. ogni copia (1).

Il volume del Chaucer era stato stampato dal Caxton ad Oxford (1485) e la edizione della « Kelmscott Press » annuncia squisitamente la bellezza a cui aspirava il Morris, rievocatrice di signorilità. *The House of the Wolfings,* fu il primo volume ad attestare le aspirazioni artistico-tipografiche del Morris; e, via via, da una ricerca all'altra col *The Roots of the Mountains* il Maestro tocca quasi il trionfo. Così col *The Sunder Hood* uscito dalla « Kelmscott Press » nel 1897 e colla *History of Reynard the Fox*, già stampata dal Caxton a Oxford, il Maestro salì di vetta in vetta. Il Morris si compiaceva nelle inquadrature a giràli e a foglie, nella stampa a due tinte, rosso e nero, e alle forme che si specchiano nell'arte quattrocentesca. E i libri morissiani sono ornati da iniziali grandi o piccole e da illustrazioni sentimentali. Nè riandrò al gruppo luminoso di illustratori capeggiàti dal Burne-Jones i quali, sui nostri libri, lasciarono un tesoro; piuttosto accenno subito le rilegature integratissime alla bellezza inglese nell' arte industriale (2).

Un'autorità, in fatto di libri, il famoso antiquario londinese, M. Quaritch, sosteneva che la rilegatura d'un libro dovesse corrispondere al suo contenuto, e la rilegatura dovesse considerarsi la porta d'una casa, l'ingresso del libro; perciò qualsiasi disegno, per bello che fosse, non servo di questo precetto, sarebbe stato sbagliato. Il precetto contiene una parte di ragione ma non tutta; evidentemente la sua applicazione rigida incaglierebbe il volo dell'imaginazione. Così il Morris, fautore sapiente del decoro nella rilegatura moderna, suscitatore d'una gara di artisti bibliofili, non accogliendo quel precetto, additò la libertà a questa bellezza che nell'Inghilterra e nella Scozia ha felici cultori e amatori magnifici.

Nel 1891 si aperse a Burlington un' Esposizione di rilegature, la quale giovò alla nostra arte che in Inghilterra, grazie alle cure di uomini insigni, M. Cobden Sanderson, carezza i più alti ideali. E mentre in Inghilterra e nella Scozia l'arte del rilegatore continuamente progredisce, in Francia retrocede, benchè la Francia vanti gloriose tradizioni. Quindi Mario Michel si illude a credere il contrario (1); e se la Francia produce qualche bella rilegatura, il campo gallico non si fiorisce di rilegature artistiche, come se ne orna il campo inglese

Fig. 311. — *Londra*: Marca tipografica della « Kelmscott Press » pei volumi grandi. (Pei piccoli ve n'è una chiusa in un rettangolo colla voce: « Kelmscott » e il nome e casato: « William Morris »).

accuratamente coltivato dal Morris a oggi. Così la distinzione delle rilegature inglesi attuali supera le rilegature francesi, inferiori nell' aspetto profondamente individuale a certi disegni scozzesi. Basta aver visitato le ultime Esposizioni d' Arte Decorativa e scorrere abitualmente le principali Riviste d'Arte Decorativa Moderna, per ammettere quanto qui si dice; nè io mi ostino su fatti che aprono il varco a contestazioni.

Il pronunciar de' nomi è un impegno pericoloso in questo luogo ove le cose debbonsi presentare di scorcio. Ricordo fra tante — limitandomi all'Inghilterra e a nomi meno noti — alcune rilegature gra-

(1) *Kelmscott Press Edition of Chaucer's Works. A letter signed « William Morris » and dated* 14 *November* 1894, *announcing that there will be over* 70 *instead of* 60 *pictures by Sir E. Burne-Jones, and* 425 *instead of* 325 *copies of the book.* Appendice del « *The books of William Morris* » citato. Una bella raccolta di libri impressi dalla « Kelmscott Press » fece parte della Esposizione Internazionale di Torino. Cobden-Sanderson *The Ideal Book or Book beautiful*, Londra, 1900. È un breve studio sopra il libro e la sua bellezza considerata nei caratteri, nella stampa, nelle illustrazioni ecc. Rambosson *Aubrey Beardley dècorateur du Livre* in *Art Dècoratif*, p. 62 e seg. con illustrazioni. Veda, inoltre, Almack, *Ex Libris*, Londra, 1904. Sul Morris tipografo v. Ratta *Studi sul libro* in *Risorgimento Grafico*, 1909, p. 159 e seg. con varie riproduzioni. Un artista della tipografia Cobden-Sanderson che ai nostri giorni ha dato alla stampa dei volumi artistici nelle edizioni che escono coi tipi della *Doves Press*, verrà ricordato qui anche perchè questo artista tipografo e queste edizioni sono poco note in Italia. Appartiene il C-S. come il Morris ai tipografi artisti che s'inspirano al passato, e il loro merito fondamentale consiste nel dare al libro aspetto artistico, cioè nel creare il libro bello, *the Book beautiful* direbbe il Cobden-Sanderson, autore dell'aureo volume con questo titolo.

(2) Sullivan, *Design in gold-tooled Bookbinding* in *The Studio*, 1904 p. 34 e seg.

(1) *Essai sur la Dècoration èxtèrieure des Livres*, Parigi, 1878.

ziosissime di Alfredo de Sauty e di G. Sutcliffe inquadrate, quest'ultime, con ingegnosi motivi floreali.

Molte signore e signorine in Inghilterra e nella Scozia, lavorano il cuoio (molte anche nel Belgio), lo imprimono e coloriscono spesso in rilegature di libri. Le ultime Esposizioni attestarono così in questa branca, delle attitudini meravigliose e dei risultati superbi. Ma acuta, insinuante l'originalità viene da Glasgow più che da Londra.

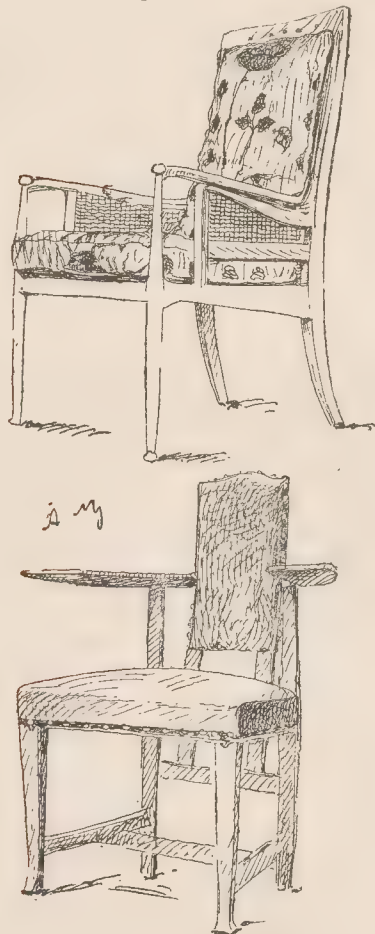



Fig. 312. — *Glasgow*: Poltrone.

Scozia.

L'ARTE decorativa inglese che trovavasi all'avanguardia, rallentò il suo andare e lasciò il passo all'arte decorativa della Scozia, più originale e ardita: — la Scozia vanta un'arte moderna delicatissima che si avvicina al sogno. Ad essa appartengono molte signore e signorine e la loro grazia esercita una influenza su la nostra arte che il pubblico scozzese applaude. Così Glasgow, sopra tante altre città, è città moderna nel colore di modernità che hanno saputo darle gli artisti e nella simpatia che ivi destano i Maestri che ci appartengono. Una via principale di Glasgow, l' « Argyle Street » esemplifica e riassume la modernità estetica in questo paese di lingua inglese, che riunì uno stato maggiore luminoso al commento pratico della nostra dottrina. Architetti, pittori, pittrici abbandonano il cantiere per disegnare de' mobili; si allontanano dai cavalletti per disegnare de' gioielli o dei ricami, e l'azione decorativa di questi architetti e pittori, di queste pittrici tramutate in disegnatrici di cose ornamentali, accusata di inconsistenza per troppa esilità formale e troppa nudità mentale, non soggiace alla forza, all'arditezza, alla ragione che seduce e dimostra la intelligenza di chi la creò. Cercate in quest'azione d'arte Carlo R. Mackintosh architetto (1), Margherita Mackintosh Macdonald pittrice, moglie al Mackintosh, Francesco Newbery e Jessie R. Newbery, moglie al Newbery, e la idealità nelle cose decorative di Jessie M. King pittrice e la versatilità di Erberto T. Mc. Nair e di Ernesto A. Taylor; cercatela fra le delicatezze che Giorgio Logan di Greenock, G. Walton di Glasgow sanno ideare (fig. 312); cercate in quest'azione d'arte i prodotti della Casa Wylie e Lockhead a cui sovente disegnò mobili e decorazioni Giovanni Ednie; cercate tuttociò fra le finezze di Anna Macbeth, Elena Walton, Elena Brown, Sofia Keyden, Anna Frenck unite ai Mackintosh, e rimarrete sedotti: il fondamento di questa attività modernista? è la scuola artistica di Glasgow.

Carlo R. Mackintosh di Glasgow ordinò la sezione scozzese alla prima Esposizione internazionale d'Arte Decorativa Moderna a Torino come Gualtiero Crane presiedette all'ordinamento della sezione inglese; e la sezione scozzese fu una rivelazione ai raffinàti d'Italia (2), sorpresi nel 1902, dalla Scuola

---

(1) *Meister der Innen-Kunst Baillie Scott*, Londra; 1902 *Charles Rennie Mackintosh*, Darmstadt 1902, ecc. Monografie pubblicate dal Kock di Darmstadt.

(2) La grazia, la leggerezza, la tenuità che distinsero gli ambienti scozzesi all'Esposizione di Torino nel 1902, non ideati a toccare animi duri e pensieri impigriti suscitarono il plauso di tutte le persone gentili. Quelle decorazioni filiformi, quei mobili d'un candore ideale, quelle tempere tenui e raffinate, chiamano la gente che sa godere la bellezza, la gente che non usa di arredarsi le sale e le gallerie per vanità, la

di Glasgow che Francesco Newbery dirige colla sua signora, Jessie R. Newbery (1).

Questa Scuola e quest'arte scozzese ignora l'enfasi, e a noi sembra arida coi suoi mobili rigidi a liste parallele, coi suoi fiori o cuoricini sparsi sulle superficie dei legni e dei tessuti; ma essa felicemente esprime il temperamento della razza che questa Scuola e quest'arte compose, servendo una società riguardosa, compassata e signorile. Che non si può giudicare un' arte sincera come quella dei Maestri scozzesi, senza interrogare l'anima e le ragioni locali che la promuovono; ed io scorgo la corrispondenza intima fra l'arte e la psiche del popolo scozzese attuale. Per questo offro la mia ammirazione soprattutto ai coniugi Mackintosh, che sulla via della semplicità sanno imprimere un' efficace espressione d'arte.

Bisogna ricordarne a Torino il salottino rosa, un capolavoro in cui ogni linea e ogni colore evoca un' intima delicatezza: spoglio di forme rumorose, nella sua semplicità sembrava un sorriso, un timido sorriso destinato a correggere le intemperanze in materia decorativa.

Trattandosi di ambienti ricordo con soddisfazione il Taylor artista sobrio e meditativo; egli disegna mobili, vetri, tessuti, immagina intiere decorazioni, e primeggia nei paesi di lingua inglese colla sua arte fine quasi passionale che conosce i misteri delle tonalità discrete (fig. 313 [2]). Così il Morris sereno creatore di addobbi ideali, si ricorda ideatore d'una palazzina del West end a Londra da lui arredata, a cui si attribuirebbe una missione educatrice; nè diversamente va giudicato Giorgio Zogan di Greenock, ornatista sentimentale.

Quindi in ogni campo l'arte scozzese raccoglie insigni artisti e cose belle, benissimo integrate alle abitudini e all'esigenze locali

Dovendo riassumere la mia materia, non oblio i gioielli, le vetrate, i tessuti, i ricami, i cuoi, le

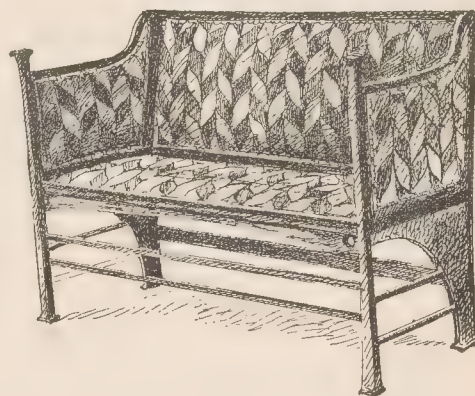
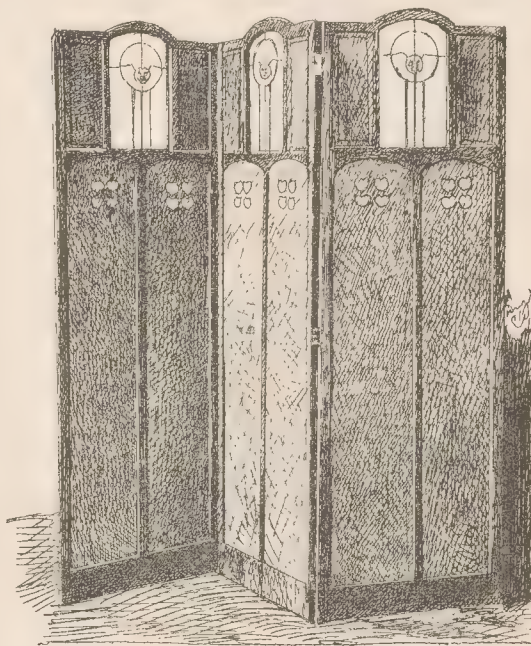



Fig. 313. — *Glasgow*: Paravento e Canapè.

stampe in vignette sensitive e in cartelloni originali, i più originali forse che l'arte moderna inventò.

Mc. Erberto Nair associato a Luigi F. Day di

gente che non raccoglie il linguaggio moltiforme degli stili, ma si circonda di cose significative perchè la gentilezza vive in essa, e il desiderio d'un'arte corrispondente alla vita attuale, s'impone al suo spirito attratto da ciò che capisce, da ciò che può essere capito, da ciò che veramente s'integra alla esistenza presente. V. il mio vol.: *Nell'Arte e nella Vita* pag. 433 e seg.

(1) A Torino, la sezione scozzese, soprattutto gli ambienti dei Mackintosh bizzarri e ingenui per noi che ci sentiamo attratti da forme più robuste e da motivi più complicati; la sezione scozzese attirò pochi artisti e scarso pubblico. Nè fu senza fatica che io, rappresentante la sezione scozzese nella Giuria internazionale, potei sostenere la Scozia e la sua arte sino alle vette del trionfo. Il quale, sul primo, si voleva contendere alla Scozia e sull' ultimo si accordò per la dignità dell'arte che sorprende col poco e seduce colla semplicità avvincente.

(2) Il canapè da me disegnato fu esposto all'Internazionale di Glasgow nel 1901, autore E. A. Taylor, che diè a questa Internazionale vari mobili delicati che ebbero ottimo successo. V. *Glasgow: International Exkibition* in *The Studio*, 1901 p. 165 e seg. Cfr. anche Pàntini *Arte Dec. Mod*, 1901.

Essex († 1910), sente le armonie delicate, le bruniture nell'argento, gli smalti vivi non vivaci; così i suoi gioielli sono ricevuti dai buongustai e rappresentano la Scozia moderna dei raffinàti (fig. 314). Se ne noti la assimmetria. È una novità oggi che non seduce gli spiriti usi a riposare comodamente sulla simmetria; ma si devono considerare i vantaggi dell'assimmetria, la sua varietà, la sua abbondanza di pensiero; e il nostro Autore, arcaizzando, colse qualche frutto dall'assimmetria riaffermandone il principio. Egli adotta lo smalto come si adotta con risoluta fermezza nei gioielli della Scozia; e se talvolta richiama qualche motivo celtico come certi medaglioni di A. Ritchie, esso esulta alle fantasie non arcaiche come certi gioielli di Pietro Wylie Davidson, della Gibson-Carmichael, di Elena Story, di J. C. Watt, a cui il pensiero ricorre piacevolmente.

Fig. 314. — *Torino:* Gioielli nella Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, sezione della Scozia.

L' oreficeria scozzese non si allontana naturalmente da questi precetti; e la semplicità conseguita con gli ori e gli argenti, contro le voci insensibili che strillano, attrae gli orefici-artisti della Scozia, i quali appartengono alla modernità. Guardate il brocchetto col catino edito dalla Casa Wylie e Lockhead di Glasgow (fig. 315); l'occhio se ne compiace come davanti un' armonia di colori. Nè il mio disegno può rendere tutte le finezze di questi argenti, le dolci inflessioni di curve, i tenui accorgimenti di rilievi, le imprecisabili attrative di colori sui quali risiede la poesia dell'arte.

Parlando di oreficerie ed argenterie dovrò rammentare la Mackintosh e certi suoi pannelli argentei, come « la Rugiada » posseduto da Miss Cranston a Glasgow, indice di vera originalità.

Peccato che debba sopprimere qualche vetrata di Carlo R. Mackinstosh e qualche suo disegno di lampada elettrica (ne conosco alcuni curiosissimi della signora Mackintosh), e debba rinunciare a qualche vetrata di Erberto Mac Nair autore di cartoni per vetri molto individuali, a cui va l'onore del cartellone destinato all'Istituto di Belle Arti a Glasgow eseguito in collaborazione colla signora Macdonald (tav. CXLII). In Inghilterra i cartelloni così originali come questo sono rari e si può ora evocare Aubry Beardsley, cartellonista indiavolato.

Logico ed efficace il cartellone che riprodussi, svolge un motivo che apparve, in pannelli d'argento, alla III Internazionale di Venezia. E se io ricordo Venezia e la sua Internazionale, la ricordo perchè quivi alcuni pannelli in argento sbalzato, parenti spirituali al cartellone Mac Nair-Macdonald, suscitarono le ire della critica che fanciulleggia per mancanza di acume; ma queste ire non soffocheranno la mia critica che dovrebbe diffondere un po' d'ardire. Poichè

Fig. 315. — *Glasgow:* Brocchetto e catinella argentea.

senza ardire l'arte non si crea, e il dileggio della gente incolta vede il suo contrasto nell'ammirazione della gente sveglia.

All'arte scozzese moderna appartengono molte ricamatrici: nè potrebbe capitare diverso se ad essa arte recano il fervido ingegno molte signore e signorine. Esse quindi, nei ricami e in altri lavori donneschi, tappeti, tessuti, rilegature, offrono le grazie della loro natura collaborando alla rinascenza dell' arte decorativa specialmente volta alla casa. La Scuola di Glasgow diretta dai coniugi Newbery, nella

sezione femminile è un centro di arte domestica — ricami, tappeti, tessuti, rilegature — intonate alla semplicità, saggia in immagini calme, vaga in colori tenui, stupenda in armonie suggestive.

Sotto la rinnovata impressione di queste bellezze che sanno le care ingenuità della vita, io addito Anna Macbeth, Hetty Letham, Jessie Keppie, a citar qualche nome fra i maggiori dell' esercito scozzese (fig. 316 [1]). Queste ricamatrici dànno alla nostra arte, collo spirito d'una impressionante originalità, la cura d'una esecuzione diligentissima.

Lo stesso le rilegature, ramo grazioso della nostra arte specialmente volto a linee delicate che precisano immagini gentili e fiori stilizzàti. La bellezza scozzese nelle rilegature in pelle, tela, pergamena con ricami, impressioni d'oro, applicazioni di bronzi o gemme, vanta un tesoro di opere anche perchè il gruppo di disegnatori e esecutori di rilegature artistiche, rameggia in cento rivi nella Scozia. E sbaglio a dir gruppo, dovrei dir falange: chè ivi dalla signorina Jessie King, originalissima artista della Scozia attuale, versatile e delicata specialmente in disegni a penna sottilissimi, visioni d'amore nel contenuto e nella forma, dalla signorina King ad Anna Macbeth (2) a D. S. Mac Coll, a Caterina Cameron, a Carolina Taylor, a Agnese Watson, a Alice E. Gairdner, a Jessie Keppie, a Talwin Morris, è una corona interminabile di artisti che alle rilegature offrono il loro genio.

(1) Appartengono all'arte scozzese i due guanciali di mezzo, gli altri sono saggi italiani della signora Maria Rigotti di Torino.

(2) Newbery. *An appreciation of the work of Ann Macbeth* in *the Studio*. Ottobre 1902 p. 40. Con molte illustrazioni alcune in colori.

Belgio (1).

Il Belgio raccolse molte benemerenze sul nostro campo. Fin dal 1888 seppe riunire molte « bonnes volontés » intorno ad una meritoria iniziativa, a favore d'una propaganda artistica generosa. Questa iniziativa legittima la azione morale, economica e sociale dell'arte, mettendo in fatto il pensiero ruskiniano, universalizzando cioè la bellezza, reagendo contro il cattivo gusto e investendo il mercantilismo delle industrie, il quale metallizza, imbruttisce e disonora la esistenza.

Fig 316. — *Torino* e *Glasgow*: Guanciali ricamati.

«L'Arte Pubblica » si estese in Società, e l'Italia ebbe delle Società d'Arte Pubblica a Firenze e a Ve-

(1) *L'Art Public. revue de l'Institut international d'Art Public.*, Bruxelles, 1907 e seg. Cfr. il mio articolo *Arte Pubblica* in *Per l'Arte* 1910 p. 5 e seg

nezia, ma da noi esse si sciolsero presto sostituite da gruppi di « Amici de' Monumenti e da Brigate confederate ». Intanto il Belgio potè sin ora (1910) riunire quattro congressi e si sforza a mantenere saldi e uniti

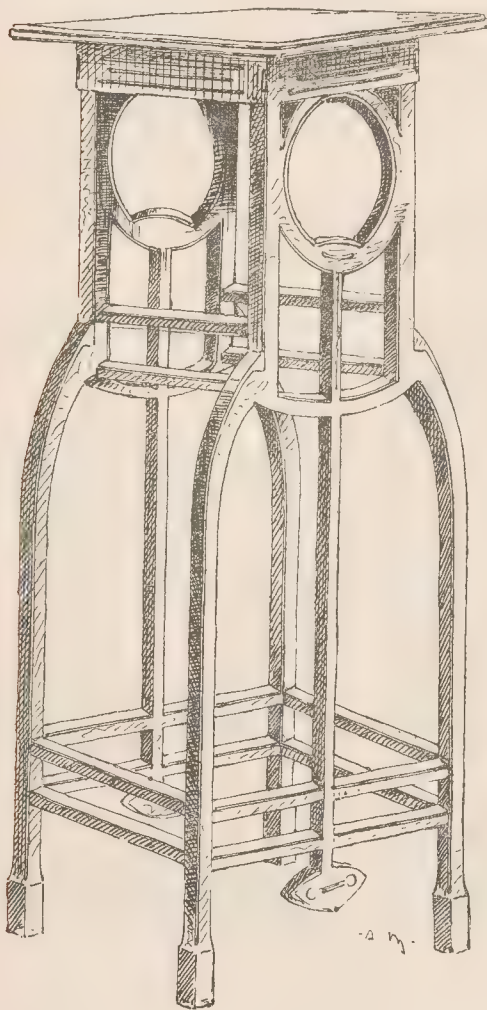



Fig. 317. — *Torino*: Piedestallo ligneo nella Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, sezione del Belgio.

gli aderenti all' « Arte Pubblica » che ha un suo organo il quale non vive molto sicuro di sè per mancanza di appoggi materiali non per difetto di simpatie spirituali (1).

Il culto dell' « Arte Pubblica » sostenuto e esaltato dalla iniziativa belga, doveva esercitare una pressione sull'arte moderna, bench'esso non si accenda soverchiamente alla modernità, pur essendo creato a mantenere viva la fiamma dell'arte.

Nel Belgio dunque non sono più di trent'anni, l'arte nell'industria era chiusa dentro l' ecclettismo con preferenza all'arte classica. Così l'architetto Vittorio Horta (viv.), che nel moderno risveglio estetico occupa posto capitale nel suo Paese, fu discepolo del Balat grecista intransigente, nemico del nuovo. Diamine, dopo i capolavori di Atene! L'Horta pertanto, diverso dal suo Maestro, osò forme diverse dalle classiche e osò chiedere a sè stesso una bellezza moderna. Assieme all'Horta, che s'interessò d'arte decorativa, Paolo Hankar († 1890) fu modernista; e i due, come architetti, si iniziarono alla modernità erigendo una casa a Bruxelles nel 1893. Constatazione importante: l' Hankar s'interessò a tutti i particolari interni; e decoratore, oltrechè architetto, superò molti artisti alla Esposizione di Tervueren nel 1897 ove il nuovo stile potè farsi giudicare in un'occasione rumorosa, grazie all'Hankar e ad alcuni suoi cooperatori: Enrico Van de Velde, Giorgio Hobé, Adolfo Crespin (viv.).

Racconta il Fierens Gevaert che il famoso architetto viennese Otto Wagner, visitando quell'Esposizione, sorpreso dalle forme architettoniche e decorative di essa, poco dopo abdicava al passato e onorava la modernità (1).

L'Hankar morì presto e non potè dare la idea compiuta del suo ingegno; ma il suo erede o continuatore, l'Horta, onorando sè si spinse oltre il punto che toccò l'Hankar. Senonchè l'Horta sente meglio l'originalità nell'architettura (2) che l'originalità nei mobili; nei mobili l'Horta prova l'augustia del Gotico e dei Luigi, onde la sua fantasia sembra inviluppata da questi due stili i quali, tuttavia, egli ricorda signoreggiandoli (3). Sale a maggiore originalità Leone Sneyers: costui, discepolo dell'Hankar, molto logico nella costruzione dei mobili e nell'uso di forme decorative, non si contamina in nessun ricordo del pas-

(1) Cfr. Melani, *L'Arte moderna del Belgio* in *L'Arte Dec. Mod.* anno II p. 369 e seg. e Fierens Gaevert alla stessa Rivista, 1902 p. 161 e seg. e nel *Durendal* revue catholique d'Art et de Litterature, Bruxelles 1902.

(1) *Arte Dec. Mod.*, 1902, p. 166.

(2) Vittorio Horta, architetto e artista decoratore belga, eseguì a Bruxelles, l'Hôtel Solvay, la casa Horta in via Americana, la Maison du Peuple, l' Hôtel Wan Eetvelde convinto precursore e innovatore misurato.

(3) La ragione che spiega l'intuizione settecentesca in qualche artista brussellese, medesimamente spiega questo fenomeno in Francia. Bruxelles è la ròcca del modernismo belga e Bruxelles è metà fran-

sato. Un po' rigido un po' asciutto lo Sneyers, giovanissimo, non gode la nominanza dell'Horta, nè ancora emerge come l'H. ma nemmeno ci affligge con ricordi che snaturano la modernità (fig. 317).

Sopra tutti vola il nominato Van de Velde scrittore, conferenziere, ideatore di mobili e oggetti artistici, sospingitore d'idealità novella. Egli venne all'arte decorativa dalla pittura come i quattrocentisti fiorentini si trovarono spinti all'architettura, alla scultura e alla pittura dall'oreficeria; e la Germania che vegliava sulla modernità chiamò a sè, a Weimar, il come insegnante della Scuola, sedette consigliere di quanti a lui si fossero rivolti. Esempio superbo da imitarsi quando un ingegno ardito si manifesti. Da noi nemmeno si pensa che uno spirito moderno possa sedurre un Principe o un Ministro. Si trattasse di qualche fossile da Museo sarebbe sperabile che egli venisse eletto consigliere d'arte, ma in Italia un artista di istinti moderni sarà tenuto lontano da cure ufficiali per tèma che svii i forestieri dalle nostre antichità.

Il nostro Maestro protagonista e virtuoso ecce-

Fig. 318. — *Gand*: Portafoglio di cuoio stampato e colorito.

Van de Velde ove egli si assise Maestro ascoltato d'una scuola a cui impresse il suo gusto, il « Veldsche Stil » (1).

Il Van de Velde abitò qualche tempo a Berlino ove cedette la vendita dei suoi lavori — mobili, bronzi, gioielli — alla Casa Hirschwald; in quel tempo venne chiamato a Weimar dal granduca di Sassonia ed invitato ad aprire il suo Studio nella Kunstschule (2). Ivi, lungi da compiere opera educativa

zionale del sistema lineare da contrapporsi al floreale che nel Belgio conobbe suo araldo l'Hankar, guardò sul primo la scuola moderna inglese sedotto dal senso pratico di questa scuola che non vede bellezza senza comodità; e su questa base il Van de Velde salì al suo stile, invenzione cerebrale e individuale. Perciò il nostro stile diverso dal floreale non rappresenta tutta la modernità, ma una parte, un tipo, un sistema, il sistema lineare o a linee ondulate, *à coup de fouet,* come dissero pittorescamente i Francesi. E lo stile del Van de Velde, desumendosi da un principio astratto, logico, costruttivo, applicato alle architetture

cese metà fiamminga; ivi i costumi e la lingua si modellano sul « figurino di Parigi », la popolazione in maggioranza parla francese, i giornali si pubblicano quasi tutti in questa lingua, lo Stato accoglie negli atti pubblici il francese e il fiammingo si parla solo dal basso popolo.

(1) Fred, *Moderner Kunstgewerbe Essaye*, p. 59 e seg.

(2) Scheffler *Henry van de Velde in Zukunst*, 1898 1 e 2. Van de Velde. *Die Künstlerische Hebung der Frauentracht*. Krefeld, 1900. Dello stesso: *Kunst Gewerbliche Laienpredigten*, Lipsia, 1902 ed *Ein Kapitel über den Entwurf und Bau der modernen Möbel* in *Pan* 1897. Materiale illustrativo di E. van de Velde, in *Dekorative Kunst*, *Zeitschrift für Innen-Dekoration*, *The Artist*, ecc.

e ai mobili si ispira alla semplicità e s'integra all'idee sociali, sfondo al nostro movimento.

Bruxelles raccolse tuttavia i frutti del nostro valoroso Maestro il quale, come il Morris in Inghilterra, diè sua opera e suo nome a una Società d'arte industriale con sede a Bruxelles e sede filiale a Parigi (« la Maison Moderne » lo vedremo) che le cose veldiane mise in vendita con Cataloghi illustrati, volumi speciali di mobili, bronzi, gioielli.

Il Belgio intanto ha legione di Maestri aderenti al « dolce stil nuovo »; ed a Giorgio Hobé architetto decoratore e Adolfo Crespin pittore decoratore che trovammo cooperatori dell'Hankar a Tervueren, si unisce Oscar van de Voorde architetto, ideatore come i precedenti, di mobili e oggetti decorativi, Leone Govaerts, Emilio van Averbeke, Giovanni van Asperen, scegliendo architetti e decoratori di « ambienti », in mobili, bronzi, tessuti.

Traendoci agli specialisti nel Belgio s'impone Filippo Wolfers (viv.) argentiere e gioielliere di Bruxelles, una stella della sua arte, e s'impone Enrico Cassier (viv.) compositore di cartelloni, Paolo Dubois (viv.) scultore di piccoli bronzi, primissimo cesellatore, Rodolfo Wytsman (viv.) pittore decoratore meravigliosamente aperto agli effetti d'un fregio, d'un soffitto moderno come Theo Rysselberghe raffinato ritrattista e decoratore leggiadro. E metto Carlo Fabry (viv.) Maestro della forma e del colorito che rosseggia nei suoi pannelli, attestazione d'ingegno privilegiato e aggiungo Alberto Ciamberlani, oriundo italiano, coloritore timido nelle sue grandi composizioni, ausilio desiderato in una galleria o in una sala.

Fig. 319. — *Torino*: Vetrate policrome nella Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, sezione del Belgio.

Poichè le donne non sono estranee al rinascimento che qui si delinea (1), M.^{me} de Rudder si affaccia alla memoria primeggiante coi suoi ricami a cui il marito, lo scultore Isidoro de Rudder, presta aiuto di saggezza. Così un gruppo di signore e signorine alimenta la nostra idea nei ricami, nei pizzi, nei cuoi, nelle decorazioni de' libri: M.^{lle} Giulietta La Bruyère, M.^{me} Elisabetta Wesmael, M.^{me} Clara Woortman

(1) Il Belgio vanta molte Scuole femminili professionali e l'istruzione donnesca si suddivide in scuole « professionnelles, ménagéres et ateliers d'apprentissage ». Le giovani frequentano tutto il giorno queste scuole teorico-pratiche, i cui corsi nelle ore antimeridiane riguardano la cultura generale, nelle ore pomeridiane divulgano il disegno, la decorazione, i lavori femminili.

(fig. 318). M.lle Susanna Weiler, M.lle Alice van Hauwermeiren (1).

A parte le donne, gli artisti testè nominati primeggiano la falange belga: l'Italia li conobbe specialmente all'Esposizione d'Arte Decorativa Moderna a Torino nel 1902 (fig. 319 [2]) e Milano li esaltò nel Padiglione Belga di quella rumorosa e mercantile Esposizione generale. Nè conosco esteta il quale, evocando l'arte belga a Torino e a Milano, non senta compiacenza a tal ricordo. Perciò se potessi scrivere sui Maestri della scultura i cui esempi sono eccitamento di ispirazione moderna, se potessi scrivere di Costantino Meunier (†), il rude e forte plastico del lavoro, di Jef. Lambeaux e Pietro Braecke nonchè del pittore e scultore Fernando Khopff, le presenti pagine aumenterebbero facilmente.

Ed è confortante l'assistenza di artisti cospicui nel Belgio alle cure degli industriali. Esempio culminante a Milano nel 1906: il Van der Stappen unito all'Hoosemans e il Rombaux unito allo stesso argentiere brussellese.

Le tendenze moderniste nel Belgio non si limitano ai professionisti liberi, si estendono alle Scuole ufficiali. Lo dimostrarono le due Esposizioni di Torino e Milano, specialmente la prima Esposizione alla quale concorsero varie Scuole d'Arte Decorativa governate da Maestri come Ferd. Dubois (da non confondersi con Paolo Dubois), Adolfo Crespin, Luigi Titz i quali, viventi nella bellezza moderna, stradano su questa bellezza la gioventù del Belgio.

Tutte le personalità « d'avant-garde » chiamava a Bruxelles il Salone della « Libre Esthétique », aperto all'arte cosiddetta pura e all'arte nell'industria che ivi spesso mostrò le sue energie coi suoi maggiori artisti industriali operanti nello Stato amico.

(1) A Ostenda si tenne un'Esposizione internazionale delle arti applicate alla moda. Riescì benissimo grazie al concorso intensivo del sesso artistico femminile.

(2) Si parla in altro luogo sull'uso nello stile moderno delle vetrate lineari o geometriche come queste del Belgio: la lineatura si compone da piombi o ottoni che si trovano in commercio di vario spessore, con insenature a collocare i vetri, chiusi entro robuste intelaiature di ferro. Composte di lastre dai colori tenui, in un'armonia modesta, aurea, azzurreggiante, verdolina, ravvivata da qualche gemma rossa o blu come nelle vetrate da me riprodotte, esse si mettono negli scaloni, nelle gallerie e uniscono una certa genialità al prezzo mite. Tale il tipo integrato al nostro stile: e benchè l'ordine sia inferiore moltissimo alle vetrate monumentali, le vetrate lineari o geometriche sono assai gradevoli. Perciò qui non ne poteva mancare qualche saggio (Cfr. Paragrafo *Italia*). Il Belgio, colla sua ricchezza di vetri, ne fa uso maggiore di noi. Però le lastre colorite « cattedrale » vengono anche da Monaco e da Nuova-Jork. Adottasi inoltre, oggi, un sistema di colori a freddo resistenti in queste vetrate ma esse mirano più all'industria che all'arte.

Filippo Wolfers (1) gioielliere e argentiere a Bruxelles illumina la sua arte; quest'elogio va completato dicendo che il Wolfers si unisce ai maggiori artisti della modernità nel Belgio, e col Lalique

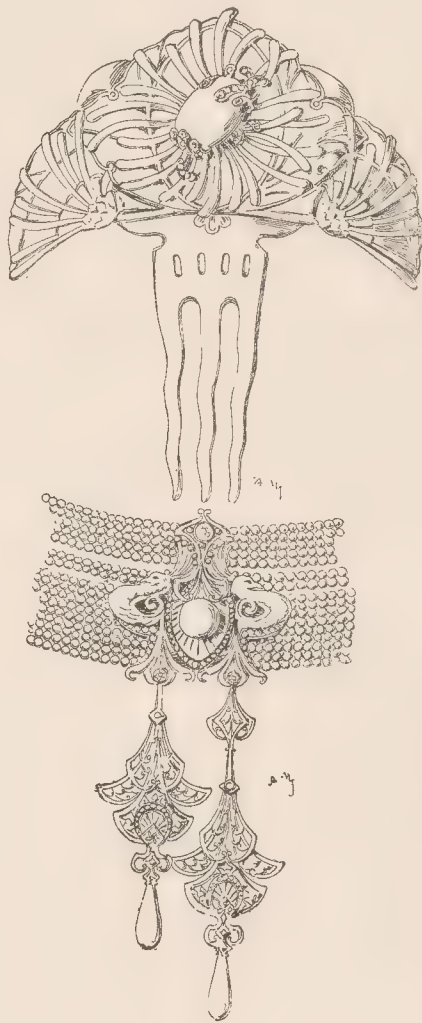



Fig. 320. — *Bruxelles*: Pettine e Collana.

di Parigi propaga le maggiori vittorie del gioiello moderno. Il Wolfers studiò la scultura e seppe riu-

(1) In *L'Art Décoràtif*, 1901, p. 137 e seg., vari gioielli di F. Wolfers. Melani, *Gioielli moderni* in *La Lettura*, Milano, 1903 pag. 312 con molte illustrazioni. Si parla specialmente del Lalique e del Wolfers.

nire e gemme e smalti e metalli in armonie delicate; e poichè egli usò intrecciare l'avorio alle opere sue, la preparazione scultorica gli giovò come lo attesta — esempio che sta fuor dalla gioielleria — una bellissima lampada « il Cigno » affermazione eminente di virtù wolfersiana, specie in una figura eburnea finissimamente eseguita (1). La calda trasparente materia dell'avorio rinacque alle cure degli artisti, dei gioiellieri e degli orefici moderni; e mentre a Bruxelles, luogo privilegiato di tal rinascenza, il Wolfers associa con successo la nostra materia in gioielli, la scultura eburnea segue il suo corso fra gli statuari come Constantino Meunier e Carlo Van der Stappen, secondàti dal Dillens, dal Lagaë, dal Knopff, dal De Vigne. Tale rinascenza eburnea si ravvivò nel 1893: tenendosi l'Esposizione d'Anversa, lo Stato indipendente del Congo regalò allora ai migliori scultori belgi de' denti d'elefante e parecchi artisti li scolpirono.

In un gruppo di gioielli e oggetti di oreficeria francesi, tedeschi, italiani (tav. CXLIII) disegnai un ciondolo del Wolfers; e un pettine con una collana offro a parte, dello stesso Maestro (fig. 320). Il pettine d'oro raccoglie luci di opale, brillanti e smalti, la collana d'oro saetta luci di rubini, brillanti, opale.

Tralascio altri argentieri e gioiellieri belgi che in un lavoro sull'arte moderna figurerebbero bene, l'Hoosemans, il Beetz, il Frys, i Wolfers fréres, ma non trascuro Filippo Wolfers, cioè le tonalità velate del W. che come il Lalique a Parigi, contribuì ad avviare il gioiello moderno contro le brutalità dei colori che schioccano in antitesi violente. Così il Wolfers, scultore e gioielliere, trae il gioiello moderno ad una distinzione adorabile; e se, come pare, l'istinto wolfersiano passerà agli altri e si manterrà forte sul suo principio, la gioielleria moderna traverserà i secoli non tanto gloriosa di sue forme, quanto trionfante sui più fini accorgimenti policromatici.

La calma dei colori, avvertii, caratterizza il gioiello moderno inglese e scozzese, la calma precisa il gioiello belga e francese: ma la luminosità del gioiello belga-francese, non si può confondere con la compostezza del gioiello anglo-scozzese. Queste due attestazioni artistiche equivalgono a due nature differenti. In breve: l'arte del gioiello sentì acuto il bisogno di rinnovarsi, e come Bruxelles primeggia nei gioielli di Filippo Wolfers, Bruxelles primeggia nei cartelloni di Enrico Cassier.

(1) Riprodotta in grande nell'*Arte ital. dec.*, 1902.

I cartelloni di questo Maestro vanno messi fra i più espressivi dell'epoca presente. Forti e originali, i cartelloni del Cassier, *Southampton Cherbourg — American Line New York — Voitures Germains — Red Starn Line Antwerpen Amerika — Ostende-Douvres*, sono irresistibili. Ed io ho negli cochi i cartelloni di A. Crespin, animoso combattente per la nostra idea, di A. Rassenfosse, E. Evenepoel, V. Mignot, G. Combaz, A. Bénard, M. Berchmans, T. van Rysselberghe, C. Caty; e addito soprattutto la genialità di Ed. Duyck compagno al Crespin nell'arte modernissima dei cartelloni che il Belgio coltiva con immenso successo, come fu constatato in due Esposizioni di cartelloni, una organizzata a Parigi dalla *Plume*, una a Tolosa dall'*Effort*.

Trascuriamo i lavori in cuoio, rilegature, portafogli, borsette, guanciali, impressi, dorati, coloriti a cui vari artisti belgi si votarono con onore di quest'arte: M.me Clara Woortman di Gand, M.lle Alice Hauwermeiren di Bruxelles, M.lle Susanna Weiler di Morlanwelz, ecco alcune artiste plaudite a recenti Esposizioni.

Austria (1).

Otto Wagner divenne il caposcuola della giovine legione di architetti viennesi la quale attirò in somma misura le idee della nuova estetica sì negli edifici, sì negli oggetti d'arte decorativa. Prima di Otto Wagner che occupa un posto elevato nell'odierno movimento artistico del suo Paese, Arturo Scala, direttore del Museo austriaco d'arte industriale a Vienna, attrae la nostra curiosità. L'arte decorativa era obliata o trattata mercantilmente: in Austria si copiava, si pirateggiava l'antico come in Italia senza cura di associare la forma d'arte alle esigenze attuali.

In Austria Giovanni Makart (1840 † 84) n. a Salzburg, amante di scenografie e di colore, molto con-

(1) Mourey. *Austrian Decorative Art* in *The Studio* 1900. L'A. studia la mostra della Scuola Austriaca all'Esposizione di Parigi 1899. *Modern Decorative Art in Austria* in *The Studio jear-Book of Decorative Art*. 1907, p. 211 e seg. con ill. Hevesi, *Otto Wagner* in *Zeitschr. f. bild. K.*, 1900. Roller, *Aus der Wagner Schule*, Vienna, 1903. *The Art Revival in Austria* numero speciale dello *Studio*, 1906. Vari Autori. Importante il testo e le illustrazioni. Wagner, *Moderne Architecture*, Vienna, 1898. Stibral *Old Slav Ornament* in *The Journal of Decorative Art* 1910 p. 195 e sgg. Si tratta di ornamenti antichi, ma qui non è superfluo citarli. Molte illustrazioni pizzi, ricami, ceramiche.

siderato nell'alta società viennese, contribuì a introdurre gli arredamenti all'orientale, tappeti e scialli persiani o indiani; e l'arte retrospettiva soddisfaceva le esigenze di quante persone ricche volevano circondarsi di lusso, illuse che ciò equivalesse a cingersi di bellezza. Intanto le note del tappezziere salivano. Lo Scala accennò l'esempio dell'Inghilterra; accennò i mobili inglesi sobri e gentili fabbricati alla vita, lungi dagli intagli del Rinascimento o dagli svolazzi del Roccoccò. Comodità e gusto: questo il programma nel quale si raccoglie la Scuola d'arte austriaca, stupenda in Maestri insigni, denunziatrice di oziose vanitá, ardente nella pratica del suo insegnamento.

Lo Scala incontrò amici e nemici; quest'ultimi li trovò fra coloro che si impauriscono ad ogni novità e ridono ancora a chi loro parli sull'avvento d'un nuovo stile; gli amici trovò lo Scala tra i giovani i quali si arrendono soltanto alla ragione. Collocasi fra questi il Wagner, che abbandonata la tradizione di cui sul primo fu una delle tante vittime, collocasi il Wagner presso lo Scala, difensore di questi e agitatore nel nome del « dolce stil nuovo ». Il. Fierens Gevaert vuole che la evoluzione del Wagner dati dall' Esposizione di Tervueren i cui edifici sorsero su disegni modernisti dell'architetto Hankar. Non posso appurare la esattezza assoluta delle parole gevaertiane, ma ciò meno importa al mio attuale proposito che è d' intrecciare l' attività dello Scala con quella del Wagner nei trionfi della scuola modernista di Vienna. La quale doveva dividersi, come si divide, in due agguerrite legioni che tolsero di mano allo Scala la direzione del movimento, onde lo Scala si isolò fra quelli, dei modernisti, che si spinsero quasi paurosi sulla via dell'avvenire, diversi da quelli della legione oppositrice che composero una scuola di modernisti a oltranza, la scuola dei secessionisti, le cui idee si prospettarono nel *Ver Sacrum* sì come le idee della legione opposta trovarono loro asilo nel *Kunst und Kunsthandwerk* diretto dallo Scala. Le due legioni si contrastarono i trionfi, si urtarono, si colpirono e il Wagner, il quale coi migliori seguaci suoi, Giuseppe Maria Olbrich († 1908 [1]) e Giuseppe Hoffmann, si condusse coraggioso sul campo secessionista primeggiandolo, rappresenta in Austria l'arte modernista libera, allato dello Scala che rappresenta l'arte modernista ufficiale (1). Da ciò il nascere e crescere in Austria di opere diverse nello antagonismo verbale dei creatori più che nelle forme reali, e la divisione aperta fra gli araldi delle due tendenze.

Perciò la legione dello Scala faceva le Esposizioni da sè, quella del Wagner le faceva coi propri fondi, come avvenne a Parigi, Dresda, Monaco, Düsseldorf. Ricordando l' Esposizione di Parigi del 1900, la prima clamorosa vittoria dell'arte austriaca moderna, e l' Esposizione di Torino del 1902, in cui il successo di Luigi Baumann autore del Villino austriaco fu incontrastato, voi ricordate due momenti felici dell' arte austriaca modernista ed ufficiale. Dicendo arte modernista ufficiale si adotta, forse la prima volta, una locuzione che non offende la bellezza; poichè la voce *ufficiale,* applicata all'arte, si creò apposta a diminuire l'arte a cui questa voce si accompagna. Ma nel caso attuale, per quanto si dica, l'arte capitanata dallo Scala, vorrebbe essere quella degli avveniristi del nostro Paese timido e affarista sul campo estetico. Nè la modernità in Austria, va dissociata dalle benemerenze che si accentrano nella *Wiener Kunstgewerbeschule* (2). Diretta da uno spirito veggente, Feliciano de Myrbach, tale Scuola, coll'Hoffmann e col Moser, riunì molti giovani Maestri dell' attuale generazione nel nome della modernità; fra questi Otto Prutscher di cui si loda la incantevole versatilità.

Perciò il Governo in Austria appoggia un'idea di bellezza e questa idea, affrontando il feticismo della retrospettività, serve i costumi moderni, lo stile nuovo che le Scuole ufficiali austriache celebrano nei loro programmi; chè le due legioni di modernisti austriaci, le due scuole, non sono profondamente differenti; e la semplicità, il senso pratico ispira i rappresentanti dell'una e dell'altra legione che nell'ordine

---

(1) L'Olbrich morì giovane, quarantaduenne, mentre viepiù raffinandosi, avrebbe offerto al « dolce stil nuovo » novelli frutti del suo ingegno forte e originale. La perdita d'un artista siffatto è molto grave per le nostre idee. Fortunatamente passano gli uomini e rimangono i semi di cultura che essi gettarono; così le idee dell'Olbrich rimangono a fecondare gli spiriti pugnaci. V. il mio articolo : *È morto l'Olbrich* in *Natura e Arte,* 15 sett. 1908. V. Koch *Iosef M. Olbrich* in *Deutsche Kunst und Dekoration*, sett. 1908. E veda Fred *Modernes Kunstgewerbe* cit. *Zwei Wiener Baumeister* (Otto Wagner — J. M. Olbrich pag. 108 e seg.) colle indicazioni sullo stesso soggetto nel paragrafo *Germania.*

(1) Bahr « *Secession* », Vienna, 1900. *Wiener Neubauten im Stil der Secession,* Vienna, 1902. Molte tavole importanti.

(2) L'educazione professionale in Austria è sapiente: va dalle Scuole operaie generali « Allgemeine Handwerkerschulen » che raccolgono i giovanetti di 12 anni e li stradano al noviziato dell'officina sostituendosi al padrone, alle « Fachschulen » agli Stabilimenti industriali centrali « Gewerbliche Centralanstalten » dove si forma anche l' esercito degli insegnanti alle Scuole d'arte applicata.

decorativo s'inchinano alla natura stilizzandola come deve una scuola moderna.

Fu in Austria che un Ministro della Pubblica Istruzione difese il più ardito pittore contemporaneo, in pieno Parlamento, dalle ire accademiche di professori universitari scandalizzati di certe sue decorazioni destinate all'Università di Vienna: Gustavo Klimt (n. 1862 viv.). Il quale riassume l'avversione all'arte ufficiale colla sua pittura che grida alla rivolta e inneggia alla libertà, contro i parrucconi creati a esser sempre immaturi al progresso e alla bellezza moderna. Il Klimt, anima della *Secessioni* di Vienna, doveva figurare in queste carte che raccolgono devotamente i fautori più sinceri e persuadenti dell'operosità modernista viennese ed esortano alla prudenza i parrucconi italiani, sbeffeggianti all'esposizione personale del Klimt nella Biennale di Venezia del 1910, dove si dimostra che l'arte ricomincia la sua storia dovunque un virile intelletto scuopra una verità.

In questi paesi di lingua tedesca, non solo le persone del Governo si videro dunque parteggiare verso la modernità estetica, ma si videro pigliar parte al movimento persino dei principi come i granduca d'Assia il quale, in un geniale impeto di poesia, invitava l'Olbrich in Germania.

E la Germania che a Torino nel 1902 spaventò col suo concorso formidabile i negatori e i timidi amici dell'attuale movimento, vede gloriosa la sua colonia d'arte di Darmstadt alla quale, col duca di Assia, diedero forza ingegni privilegiati come Giuseppe Olbrich e Pietro Behrens, Ludovico Habich e Giovanni Christiansen, i quali non fanno obliare H. E. Berlepsch di Monaco artista luminoso nella bellezza moderna, Koloman Moser e Giovanni Ofner. Costoro col nominato Giuseppe Hoffmann, affermatisi in vari rami di bellezza, sommamente si distinguono nei gioielli e negli argenti.

Proponendomi di riparlare della *Künstler Kolonie* di Darmstadt nel paragrafo *Germania*, addito ora con soddisfazione, presso la *Wagner Schule* (1), le Scuole d'Arte decorativa a Vienna e a Praga le quali posseggono l'intelligenza della modernità. L'Hoffmann a Vienna, insegnante, ebbe molti alunni e alla modernità si consacrò con fede sicura e con intelligenza sveglia. L'opera sua, non limitata all'arte decorativa, si estese all' architettura che ad onorare l'Hoffmann, si offre specialmente con alcune Ville abitate da artisti: Kolo Moser, Carlo Moll, il Dr. Spitzer e il Dr. Henneberg, nell'Hohewartz lungi dai rumori della città, il cui aspetto è semplice grazioso e nuovo. L'Hoffmann ammobiliò queste ville con molta compostezza, così lo starvi dev'essere un incanto (1).

Fra gli scuolari dell'H., un giovane artista Carlo Witzmann (n. 1887) si fa ora strada a Vienna (1910) operoso e ingegnoso propagatore del *Jugendstil* alunno della *Wiener Kunstgewerbe Schule* dove potè raccogliere dal suo professore, «*prof. Herdle the great authority on ancient styles of decoration*», quanto occorre a non imitare l'arte del passato, dalla cui influenza deformatrice venne risolutamente allontanato dall' Hoffmann a diventare un artista, un uomo che onora a Vienna lo stile moderno (2). Poichè Vienna, la città della gente contenta, che non mormora non maledice e si limita nei momenti estremi, ad un francescano *Ia, was kann man machen,* « bisogna rassegnarsi quando non si può rimediare »; Vienna che non farà la rivoluzione finchè la panna non diventerà acida per colpa del Governo e la birra non diventerà torba per colpa dell'Imperatore, raccolse i germi più vivi dell'architettura e decorazione moderna, e quasi tolse dalla esistenza le forme vissute. Vienna con Budapest esemplificano ora vittoriosamente e sospingono alle vie non calpestate.

Su queste vie il Moser è decoratore pieghevolissimo: egli disegna mobili, vetri, vasi e onora lo stile austriaco moderno ben quadrato con spunti di originalità che vanno talora alla bizzarria e seducono sempre col loro aspetto. Egli è il Moser un capo della secessione a Vienna, e gode viva nominanza soprattutto nei vetri che disegna e da se fabbrica avendo passato vario tempo in diverse vetrerie della Boemia. Infaticabile, il Nostro associa la teoria alla pratica e il suo *credo* sta sul seguente

---

(1) Alla scuola viennese di architettura si collegano a centinaia gli artisti di forte pensiero e di briosa genialità ; e Giuseppe Olbrich culmina questa scuola, la «Wagner Schule», che porta il nome del suo ispiratore e Maestro Otto Wagner. Essa ha un fondo semplicista; adotta le larghe masse senza ornamento o con ornamento di teste, foglie, fiori e motivi geometrici in quadri, scacchiere triangoli, e si ravviva di policromie, oro e azzurro bianco e giallo, in contrasti marcàti valendosi di assimetrie e correndo all'originalità come un giovane ingegno corre alla vita, cioè all'arte nostra. Si vide la ispirazione o la sorgente orientale in questa scuola austriaca. E sia. Certo essa visse, vive e trionfa, e ha carattere suo signoreggiante nella *Secession's Gebäude* del viennese Olbrich e nella costruzione del Wagner, la Cassa postale di Risparmio a Vienna, la Chiesa pel Manicomio della Bassa Austria fra altro. Cfr. il mio saggio. L'*Architettura nel secolo XIX*, Casa ed. Dott. Franc. Vallardi: II edizione.

(1) Levetus, *Professor Hoffmann artist Colony*, Vienna in *The Studio*, 1904, p. 125 e seg.

(2) Chadwick *Austrian Artist*: *Carlo Witzmann* in *Journal of Dec. Art.* V: 910 p. 162 e seg. Varie illustrazioni.

binomio « pratica e teoria, disegno e mano d'opera ». Così, essendo professionista ed educatore, il Moser conduce i suoi alunni sul terreno dell'esperienza.

Accennai la bizzarria del Moser. La parola forse nasconde un giudizio che potrebbe essere contèstato, ad ogni modo l'Austria cade nel bizzarro come la Germania precipita nel pesante e nel duro; ma l'Austria e la Germania, come l'Inghilterra e il Belgio, sono sincere. La bizzarria svigorisce i particolari, la totalità esula difficilmente dalle linee sobrie, eleganti, corrispondenti alla pratica, riconoscibili dal loro aspetto quadrotto geometrico, un po' rigido ma forte. Insomma l'arte nuova austriaca è più delicata di quella germanica, e l'arte nuova della Germania settentrionale colla sua gravità, sembra l' antitesi dell'arte nuova austriaca. Vienna, confluente di tante razze, città cosmopolita per eccellenza, raccolse l'ingegno, l'eleganza, l'originalità da varie parti, e si trovò protagonista d'un'arte organica, caratteristica. Guardate i mobili del Wagner, dell'Olbrich, dell'Hoffmann, del Moser, del Prutscher, dell'Ofner, dell'Orley, dell'Urban, del Witzmann.

Interessa molto anche il Prutscher fra gli artisti della modernità viennese, architetto pronto a disegnare una fabbrica, un mobile, un lampadario bronzeo, un vaso argenteo, una vetrata, un ricamo, un cuoio, degno di appartenere alla falange di Maestri austriaci i quali architetti, scultori, pittori, sono decoratori eminenti.

La cassetta del Prutscher (tav. CXLI), legno rosa intarsiato con madreperla eseguita a Vienna da Giovanni Bauwic, può dar l'idea del sistema; dico dei legni austriaci ben inquadrati, geometrici, rispettosi della costruzione e della materia, non amici di sagome riportate, nemici di superfetazioni, esultanti alla semplicità e alla comodità. Ho ancora davanti l' albo di J. G. Glückert (1), di questi che eseguì i mobili olbrichani, nel quale l'Olbrich afferma l'autorità del sistema geometrico o lineare nelle masse, conseguendo effetti nuovi e convincenti. Chi guarda tali schizzi senza aver veduto mai mobili olbrichani, viene tratto in inganno dalla loro semplicità che sembra povertà. Questi mobili apparentemente schematici sono coloriti da metalli, vetri, mattonelle che occhieggiano entro pannelli, e i pannelli sono ben intelaiati ad evitare che il legno si muova e la costruzione si contamini. E, poi, i mobili considerati parte all'armonia decorativa d'un ambiente, sono disegnati dall'Olbrich elementi di quest'armonia, onde la loro rigidezza scompare (tav. CXLV [1]). Questo che osservo vien suggerito dallo stesso Catalogo del Glückert il quale raccoglie alcuni arredamenti e non offre mobili isolati; e dappertutto è così. Lo *Studio* che pubblicò nel 1906 il bel volume citato sull'Arte Nuova in Austria, presentò gli ambienti e trascurò i mobili che dicono soltanto un motivo d'un'armonia o una frase spezzàta nel sereno concerto di un ambiente ben decorato. (2).

Riparlerò dell'Olbrich perchè, austriaco di nascita, appartiene alla Germania da lui abitata a Darmstadt; e alla colonia artistica del granducato di Assia egli die' l' autorità del suo nome. Frattanto qui dovevo compiacermi a questo virtuoso Maestro inneggiante alla bellezza che esemplifica e diffonde delle idee. Idee che esaltano — ricordisi — il sistema geometrico sul sistema floreale e raramente sconsigliano la frigidezza dei motivi rettilinei verticali e orizzontali i quali si riscaldano con tenui ornamenti o con placidi colori, nelle architetture, nei mobili, nei tessuti. Il sistema geometrico caratterizza i maggiorenti della nostra scuola e dà il tono all'odierno movimento austriaco (3).

Non questo che scrivo esclude la viva immaginazione degli artisti austriaci che ci appartengono; questo che scrivo significa una maniera risoluta, uno stile austero che respinge la volubilità. E noi dovremmo preparare l'animo a compiacenze se fossimo disposti a visitare le maggiori Fabbriche austriache di mobili: la Fabbrica Portoix e Fix, la Fabbrica F. Schönthaler e figli, la Fabbrica di Giuseppe Wytrlik e la Fabbrica di Guglielmo Fehlinger a Vienna. Ivi la semplicità e l'eleganza si associano a ottima esecuzione influenzando beneficamente il gusto pubblico e orientandolo verso le nostre idee.

Fine e delicato decoratore Leopoldo Bauer ancora a Vienna ebbe non poche occasioni di mostrare il suo gusto semplice: alla Secessione di

---

(1) Glückert, *Grossherzl. Hessischer Kaiserlich. Russischer Hofmöbelfabrikant, Darmstadt.* Citato.

(1) Questa tavola, composizione dell'Olbrich, la tolgo ridisegnandola dal bel volume pubblicato nello *Studio* di Londra nel 1906. *The Art-Revival in Austria.*

(2) *The Art-Revival in Austria*, cit.

(3) Sul campo ligneo l'Austria curò la produzione dei mobili in legno incurvato. I primi furono i fratelli Thonet; questi videro, in origine, solo il lato commerciale della loro impresa. Due ottimi architetti poi, l'Hohmann e il Bauer, ne studiarono il lato artistico.

Vienna nel 1906 diè un ambiente raffinatissimo. E io conosco delle sale, delle gallerie dal Bauer arredate con una sobrietà così seducente, conosco dei mobili ideati da questo Maestro con un senso così

Fig. 321.
Vienna: Lampada elettrica.

Fig. 322.
Vienna: Lampada elettrica.

squisito della forma da consigliare il Bauer agli amici della decorazione cauta, riposante, senza iperbole e senza superbia.

Nei particolari dunque si coglie la imaginazione viva, negli ornamenti gli artisti austriaci muovono la docile fantasia a pittoresche invenzioni come Gustavo Gurschner viennese che profuse un tesoro di genialità nei bronzi. Sono lampade elettriche (fig. 321–22–23), picchiotti, campanelli elettrici (fig. 324) portacenere a cui la fantasia gurschneriana dà aspetto brioso con sottili nudità femminili le quali, sulla soglia della bellezza intendono difendere il pudore. A questo genere, a questi bronzi decorativi, si possono assegnare certe statuette di Carlo Philipp a Vienna audaci e graziose.

Nè parlo di cancelli, inferriate, parapetti che dal bronzo passano facilmente al ferro; non ne parlo per non allungar queste note che estenderei se potessi (1).

Con criteri diversi da quelli del Gurschner, il Prutscher offre dei lampadari elettrici eseguiti a Vienna dall' Officina Bakalowitz e figli (figura 325). Essi, con mezzi modesti, salgono a nitide espressioni. Manca il colore ai miei disegni i quali dicono forse a metà il loro pregio, che sa farsi viepiù umile in lampade usuali (fig. 326) destinate a confortare colla bellezza un modesto borghese.

Tralascio le medaglie e le placchette (2): magnifiche quelle di Enrico Kautsch appartenenti alle più fini produzioni in siffatta arte che rinasce oggi, ed abbraccia molto senza darsene l' aria. Il Kautsch, nativo di Praga, sta a Parigi dal 1899.

Fig. 323. — *Vienna:* Candeliere.

Dai metalli andanti ai preziosi, la Casa d'argenteria a Vienna T. C. Klin Rosch è ben meritevole di lode: ad alcuni suoi prodotti si accompagna la genialità di Otto Wagner. Ed ecco la Casa Krupp a Berndorf (Austria inferiore) che non si muove inutilmente alla nostra causa; e se nella affrettata e abbondante produzione commerciale essa trovò il puntello maggiore alla sua esistenza, in quella dell'arte mostra

(1) Hoffmann, *Neue Kunstschmiede Arbeiten im mèdernen Stil*, Vienna e Lipsia senza data. Raccolta di qualche pregio. Ehlerding, *Der Kunstschmied*. Albo di 40 tavole di lavori in ferro nello stile moderno.

(2) Saunier, *Victor Brenner médailleur américain* in *Art Décoratif*, p. 114 e seg

alcune doti soddisfacenti. Questa famosa e grande Casa austriaca cesella il metallo in vasi, anfore, posate, servizi da toelette, servizi da lavoro e cesella l'argento e il metallo argentato in folle abbondanza. Così essa empie l'Europa colle sue filiali che ne estendono i prodotti concilianti l'arte all'industria nel connubio della pratica e della bellezza

L'oreficeria modernista in Austria, che ha altissimi disegnatori cominciando da Otto Wagner (la teiera qui pubblicata [figura 327] venne eseguita da J. C. Klinkosch), viene rappresentata con molto decoro da Alberto de Zwickle a Vienna, in argenti vivacissimi, tagliacarte, fermagli, vasi, e dalla Scuola imperiale di Goblenza (Boemia). Ed io conosco gli argenti e i gioielli disegnati dall' Hoffmann, dal Moser, dal Prutscher eseguiti dalla *Wiener Werkstaette* i quali alla nostra idea dànno sommo conforto (1). Nè dimentico le oreficerie e gli smalti di Giovanni Souval di Vienna, su disegni del Prutscher e gli argenti di Alfred Pollak su disegni della Scuola I. e R. del Museo Austriaco d'Arte e Industria a Vienna; e ricordo il Souval e il Pollak viennesi, perchè gli esecutori intelligenti vorrei sempre appaiare cogli ideatori dei disegni (2). E ricordo i gioielli del Rozen e del Fichmeister, successo altissimo d'una recente Esposizione d'Inverno nel Museo Austriaco di Vienna; come ricordo i cristalli del Lobmery e alcuni bronzi del Rubenstein artisti industriali a Vienna o operanti in questa città. La quale col Prutscher, ivi figura Autore di fibbie e ciondoli (fig. 328) con lavori dello scultore Francesco Zelenzny (veda il ciondolo in mezzo) e smalti di Giovanni Jomal che sanno le armonie d'un prato fiorito.

Fig. 324. — *Vienna*: Picchiotto e Bottone per campanello elettrico.

L'arte del gioiello in Austria, come in Germania, s'anima ad una modernità schietta, aperta ad ogni visione e ad ogni sogno: spille, buccole, braccialetti, fermagli, collane sono temi cari agli Hoffmann e ai Moser, temi ideali in cui questi Maestri proteiformi usano abbandonarsi. E la leggerezza? Ideale. Ho davanti alcuni fermagli di cotali Maestri, alcune fibbie da cappelli dell'Ofner, e non so come resisto a non inciderle. Ma i lettori sanno cosa prendere se vogliono capacitarsi su quanto affermo (1).

Vienna fabbrica superbe porcellane moderne: veda i servizi disegnàti da Julta Sika, Teresa Trethan, H. Wimmer e Carlo Witzmann eseguiti a Vienna da quella celebre Fabbrica di porcellana. Giuseppe Böck, Ernesto Wahliss e C. Neureuther uniscono la bella linea alla originalità

Fig. 325. — *Vienna*: Lumiere per la luce elettrica.

(1) *The Art-Revival in Austria*, cit.
(2) Entrambi esposero alcune belle cose a Torino nel 1902.

(1) *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. XVII e XVIII.

del colore e al piacevole assieme. E teniamo presente la Scuola di ceramica a Teplitz (Boemia) che potrebbe ricondurci ai vetri, vasi, bicchieri, coppe, disegnati da architetti, E. Hoppe, O. Prutscher e L. Bauer, eseguiti dalla *Spaun' sche Glasfabrikation* ad avviarci alla conoscenza dei vetri iridati a cui la Fabbrica predetta dà tributo di attività commisurandosi ai «Favrile Glass» tiffanyani.

Fig. 326. — Lampade per la luce elettrica.

Alcune vetrate, su disegno del nominato Giovanni Christiansen (fig. 329) e di Giuseppe Mehoffer nel Duomo di Friburgo, vigorose e sensitive meno sentono i diritti della materia per l'affollarsi di immagini in linee e colori, difetto attenuato in una originalissima vetrata di Carlo Ederer eseguita a Vienna da Carlo Geyling Erben.

Vienna oggi si considera molto nei tessuti e nei tappeti i cui disegni ideati dall'Olbrich, dall'Hoffmann, dal Moser (1), dal Prutscher, dal Dietl, dal Messner, sono eseguiti in seta e lana, seta o lana soltanto, dalle Fabbriche Haas (2), Backhausen e figli, Steiner e C. svolgenti, al solito, temi geometrici piuttosto che floreali, con danno qualche volta dei tessuti ispiranti piuttosto la tecnica musiva che la tessile.

Fig. 327. — *Vienna*: Teiera d'argento.

(1) Il Moser disegnò dei tappeti e dei tessuti singolari eseguiti dalla Fabbrica Backhausen e figli raccolti in uno studio sul Koloman Moser di A. Levetus nello *Studio*, 1904, p. 115 e 16.

(2) La Casa Haas di Vienna che ci appartiene più per la fabbrica dei tappeti che per le piccole cure che essa dedica alla esecuzione dei mobili, come tutte le grandi Case industriali, non sostiene un solo ideale d'arte. Essa, guardando il commercio e servendo la collettività, gira lo sguardo verso l'arte retrospettiva e lo ferma pure sull'arte moderna. Tutti quelli che hanno in pratica la Casa Haas, sono informati della sua prosperità economica che al ramo modernista offre de' risultati encomiabili. Perciò questa grande Casa di Vienna troverà simpatie dovunque si stimi la decorazione domestica.

Persino il Mucha disegnatore intensivo, decoratore brioso, dalla fantasia fiammeggiante, irrompente, tumultuosa, versatile, die' modelli a Case tessili: alla Casa Ginzkey di Maffersdorf in Boemia, nominatissima tra le Fabbriche austriache di tappeti, onde ne ricordo una varietà ben ideata.

E i pizzi viennesi?

I famosi pizzi della Scuola imperiale e reale di merletti a Vienna, *K. K. Zentral-Spitzenkurs*, che all' Esposizione Universale di Parigi nel 1900 destarono la prima volta l'ammirazione, si confermarono leggiadri, leggieri, vaporosi alla Internazionale di Torino nel 1902. Essi esultano alla bellezza grazie alla signora Matilde Hrdlicka dalla cui fervida immaginazione ne escirono moltissimi (fig. 330 [1]). E voi dovrete ricercare in questa abbondanza la grazia e il ritmo, la eleganza e la finezza; dovrete ricercare tuttociò nella combinazione delle foglie e dei fiori, nelle timide simmetrie e negli animàti contrasti dei pieni e dei vuoti che sorridono come fiori o fiammeggiano come stelle.

I pizzi di questa ammirabile Scuola austriaca sono ad ago, a fuselli, a uncinetto; uno Studio di disegno, *Zeichenatelier*, sussidia e lumeggia la Scuola pratica e le maestre, la nominata Matilde Hrdlicka, Guglielmina Schmidt, Anna Pleyer alla cui eleganza femminile i pizzi austriaci si specchiano, non sanno frenare la loro corsa vittoriosa. Può dedursi quindi che occorra un' anima donnesca a ideare cosiffatti lavori; e mi consolo alle cure verso l'insegnamento professionale femminile in questa Austria ove io m'incontrai con molte donne abili nel disegno industriale. A Vienna trovai persino una Scuola speciale, anzi una Società per l'insegnamento professionale femminile, *Wiener Frauen Erwerb Verein* (2).

L'arte nuova in Austria non trascura nessun ramo che all'ordine della casa, della persona e della via, contribuisca a imprimere il felice aspetto della bellezza. E se non mi trattengo sui cuoi di cui alcuni disegnati dai più noti campioni della modernità ed eseguiti dalla *Wiener Werkstaette* convincenti in linea di sobria bellezza e di elegante esecuzione, — è perchè più oltre non posso andare col mio

Fig. 328. — *Vienna:* Fibbia con smalti e ciondoli.

paragrafo. Ond' io debbo sorvolare sui cartelloni di K. Moser, A. Roller, J. Auchentaller autore d'un graziosissimo cartellone al *Kathreiner Kneipp-Malz-Kaffee* mostrandomi più sguernito di fatti, nell'apparenza, piucchè non sia nella realtà, come feci sorvolando su Ugo F. Kirch il grazioso figurista di porcellane.

(1) Sui pizzi austriaci v: *Kunst u. Handwerk.* 1900-1 p. 182 e seg. Hrdlicka, *Nouvelles Dentelles viennoises*, 50 tavole di grande formato, Parigi e Stoccarda, 1902. V. *Programm des K. K. Zentral Spitzenkürses*, Vienna senza data, ma recente, in cfr. *Die oesterreichische Spitzenhausindustrie. Eine Aktion der Unterrichtsverwaltung*, A. S. Levetus, *Modern Austrian Lace* in *The Studio*, Londra, 1902, v. 27, p. 163 e seg. Molte illustrazioni. Dello stesso: *The State Schools for Lace-making in Austria* in *The Studio*, 1905 p. 19 e seg. Molti pizzi moderni riprodotti. Hrdlicka *Spitzen und Hemdenpasse für Nähtechnik* in *Kunst (die) München* 1902; v: VIII p. 234 e 235.

(2) Levetus, *The Imperial Arts and Crafts schools*, Vienna in *The Studio* 1907, p. 323 e seg.

Ungheria.

L'Ungheria presso l'Austria affermò la sua indipendenza artistica alla Esposizione di Milano nel 1906 (1). A Torino aveva interessato scarsamente, l'originalità non era ancora il suo forte; a Milano invece attirò e sedusse, e il plauso che l'Ungheria ivi ricevè fu unanime. Perciò la razza magiara a Milano salì all'apogèo quasi inaspettatamente: e chi ricorda la sezione ungherese, annientata dalle fiamme che si appiccarono al Padiglione dell'Arte decorativa di Milano in una maledetta alba d'agosto, e i suoi maggiori Maestri Géza Marothi, Ed. Faragó, Edmondo Telcs, Aladar Körösföi, sente l'animo allargarsi a grande compiacenza.

Fig. 329. — *Vienna*: Vetrata policroma.

L'altezza del successo fu conseguita col tenace studio volto ad integrare le native tendenze e ad allontanare ogni influsso che non secondasse lo spirito locale. Questo ritrovava sè stesso in certe reminiscenze popolari e in certe movenze bizantine, non dissociate a qualche spunto orientale turco, che invece di forzare la natura magiara si assimila ad essa. Rimarchevole specialmente la sorgente popolare; gli artisti ungheresi tolgono motivi, scelgono ritmi, dispongono colori sui mobili, sui ferri, sui tessuti, sui pizzi guardando le ingenue creazioni dei contadini e a questa viva fonte si abbeverano come a nuova sorgente di giovinezza. Quanti pizzi ungheresi derivano da cotale fonte! La Scuola Nazionale Ungherese di Arte decorativa si intenerisce all'arte popolare, così ne compone quasi delle antologie di modelli. E bisogna conoscere la raccolta della Società Nazionale Ungherese per le Arti Decorative ad informarsi sulla tendenza che addito, i cui effetti ci interessano meglio che se gli artisti ungheresi si rivolgessero a bellezze deformate dalla cultura accademica. E il successo si conseguì e vi insisto perchè, impresso a caratteri marcàti negli annuali dell'Ungheria, onora in massima parte alcuni

(1) V. quanto ne scrissi nello *Studio* di Londra, 1906, p. 300 e nell'*Arte Dec. Mod.* di Torino, anno II, p. 353 e seg.; qui e là molte illustrazioni.

giovani come il Marothi il quale nel 1906 aveva trent'un anno col Faragó il quale allora toccava il suo trentacinquesimo. Paolo Horti, principe a Torino, a Milano non molto rappresentato (1865 † 1907) architetto e decoratore, disegnatore di gioielli, araldo di idealità moderna si nota in queste carte (tav. CXLIV *a b c d*). Dove sarà lodata la grande Associazione d'Arte Decorativa ungherese, sotto le cui ali si pubblica la *Magyar Iparmüvészet*, Rivista d'arte magiara, ricca di oltre duemila soci al tempo dell' Esposizione di Milano (1). Essa aduna vecchie e giovani energie in unità di intenti per l'arte nazionale, la quale tocca ogni ramo coi suoi propri artisti. Dai mobili opulenti non infrequentemente ed elegantemente carezzàti con riporti metallici e raffinati con ceselli bronzei; ai mobili, (tav. CXLVI) ai ferri (2), bronzi, rami; agli argenti, ori, smalti; alle sculture decorative, alle ceramiche, ai vetri, ai mosaici, ai tessuti, ai tappeti, ai pizzi, ai ricami, ai cuoi, ai lavori di paglia e vimini; persino ai giuocattoli per il cui incremento lo Stato sostiene, sul Bilancio pubblico, una Scuola, la R. Scuola governativa di giocattoli a Hegybánya-Szélakna, ogni ramo d'arte ungherese attesta la vivacità d'una iniziativa forte e sincera. Persino una Scuola di giuocattoli! Questa Scuola farà sorridere qualche misantropo e sveglia lodi a chi non ha il cuore arido e ottusa la mente. Chè in questa cura estetica dell'infanzia deve vedersi una chiave della prosperità artistica ungherese. Noi dobbiamo volere che i nostri bimbi si dilettino con giocattoli belli, dobbiamo tòrre dalle loro mani ogni lavoro plastico o dipinto che non educa a bellezza. L'animo infantile, disposto a ritenere le impressioni dei primi anni, sarà salvo da insensibilità estetica con una intelligente preparazione.

E la donna che vigila amorosa sull'istinto infantile, non si dimentica in Ungheria il suo corredo d'eleganza che artisticamente si unifica in tessuti, ricami, pizzi, gioielli dei quali il nominato Horti, artista multiforme e operoso sapeva scovrire l'arcane bellezze (tav. CXLVIII). Nè l'Horti fu l'unico a dotare con nobiltà la gioielleria contemporanea ungherese, la quale s' intreccia agli smalti elegantissimi dei Rappaport e Co. ed ai gioielli, ai ceselli, alle placchette, alle medaglie di Oscarre Tarján, Edoardo Telcs, Maurizio Wisinger, agli argenti ideati da Paolo Horti, di cui un povero saggio come il presente dà soltanto la pallida idea. Dico la pallida idea, in sostanza verbale, perchè se il repertorio dei disegni potesse estendersi, esso, in questo luogo offrirebbe persino le popolari forme degli oggetti

Fig. 330. — *Vienna*: Colletto di pizzo ad ago della Scuola imperiale e reale di Merletti (Fot. comunicatami dalla Scuola).

---

(1) La rivista *Magyar Iparmüvészet* dà un'idea esatta sul movimento modernista nell'Ungheria e sulla concorde e larga corresponsione degli artisti ungheresi che stanno creando un rinascimento d'arte magiara. Veda le due altre riviste: *Stil mesicnik pro Architekturu*, *Umelecké Remeslo a Upravu mest.* — *Dilo List Venovany Puvodni Tvorbe Ieskè Hlaune Dekorativni* e la opera di S. Gróh in 2 p. Budapest, 1907.

(2) Quest'elegante piedestallo di ferro (fig. 331) ornò col suo compagno, i lati d'un camino monumentale; e, disegnato da E. Faragò p o ttista pure del camino, eseguito nella Scuola industriale di Budapest.

di vimini che dalla speculazione mercantile tentano le vette dell'arte: non inutile quindi ricordare la Fabbrica d'articoli in vimini e paglia di Carlo e Giuseppe Kraus a Budapest.

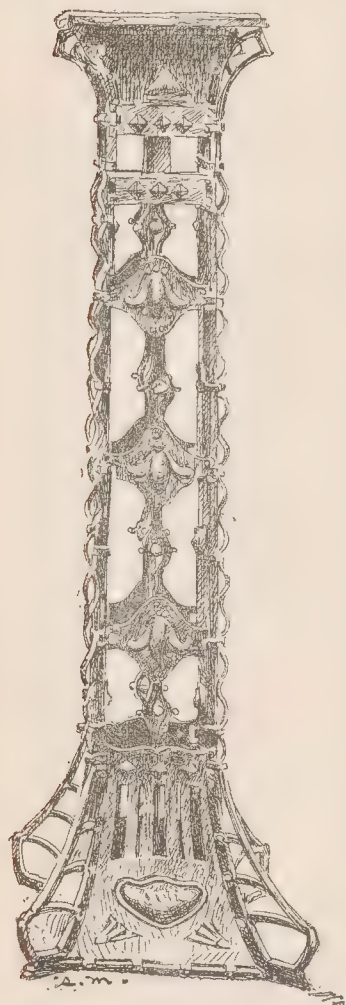



Fig. 331. — *Budapest*: Piedestallo di ferro all'Esposizione di Milano, sezione Ungherese.

L' Ungheria insomma, coltiva fervorosamente ogni ramo di bellezza e ogni istituzione artistica industriale; ed essa vanta una R. Scuola Normale pei professori di disegno, da cui escono gli eccellenti educatori che a Milano avemmo campo d'osservare, sovvenziona Scuole speciali per l' industria del legno e dei metalli, per la industria della ceramica e della tessitura, e incoraggia Scuole superiori industriali e Musei d'Arte Decorativa (1). Tuttociò in Ungheria è bene organizzato e compone una popolazione preparata all'arte e al ravvivamento industriale che non balbetta di stili, ma si compiace alle creazioni moderne. Dappertutto la vita corre libera e sicura in queste istituzioni d'arte, l'arcaismo per sistema è bandito, e questo importa constatare.

Si risalutano intanto i trionfi clamorosi del Rappaport a Budapest, principe nella sua arte, e quelli sui tessuti della Fabbrica di Torontal di János Vaszary artista molto rinomato che il pieghevole ingegno consacra ai tessuti ogni dì più vincenti le ardue prove dell'arte. E i tessuti qui rappresentati da due tappeti superbi (tav. CXLVII) di M.^{me} A. Nagy e Er. Zichy István, dicono quanto sia apportatrice di bellezza la stilizzazione cosciente, e quanto essa sia destinata a promuovere sensazioni durevoli (1). Si dica, press'a poco, lo stesso dei pizzi la cui utilità si unifica a una « Anonima Ungherese di Commercio », che attinge il suo spirito fattivo nei modelli rurali associando ai pizzi i ricami. (2) Nè trattando d'arte ungherese si obbliino le tradizioni di campagna al risveglio delle industrie nostre, specie nei ricami e nei pizzi. La campagna potè conservare meglio che la città la nazionale attitudine ai lavori donneschi e l'attitudine suona qui originalità, come l'attestano i due modelli di Halas (fig. 332) che portano il nome di Arpád Dekáni, raccoglitore di antichi motivi magiari in questo genere di lavori. I quali in Ungheria si alimentano a diverse sorgenti. Allato della predetta « Anonima », infatti, cresce nei Paesi magiari una Società dal titolo femminile « Isabella » che siede a Pozsony all'incremento dell'industrie della casa; e una Scuola pratica di ricamo e tessitura, sovvenzionata dallo Stato, educa alle bellezze domestiche su cui scrivo poco, rispetto al molto che dovrei scrivere, invitato ad altri argomenti. Alla ceramica, cioè ai lavori di Vilmos Zsolnay a Pècs, soprattutto ai lavori di questa Fabbrica i cui progressi celerissimi sono sicura prova di ingegno.

L'Ungheria tentava persino i batiks; Roberto Nadler avrebbe scoperto una tecnica per eseguirli sul cuoio, e io ne vidi alla Biennale di Venezia del 1910 su disegno di Arturo Lakatos, lavoràti dall'Istituto di correzione a Kassa. Qui gli ornati floreali spiccano in chiaro sul fondo scuro del cuoio armoniosi, fusi, entro una totalità di movenze non molto ariose. Ma ora conta l'applicazione del sistema al cuoio; però i nostri batiks non hanno la morbidezza dei batiks sui tessuti; la qual cosa deve dipendere dalla materia, il cuoio. Perchè l'Ungheria fabbrica dei batiks sul tessuto i quali hanno la magìa dei batiks olandesi:

---

(1) Szterényl. *L'Enseignement industriel et professionel en Hongrie*, 1904, pubblicazione del Ministero ungherese del Commercio.

(1) Altri tappeti, guanciali, paraventi, gonfaloni ricamati, v: *Magyar Iparmüvészet* 1909 p. 19, 20 e 24 e nello stesso anno p. 203 e seg. I modelli qui pubblicati appartengono alla *M. I.* la cui direzione mi concesse con molta liberalità di disegnarli ai miei lettori. Ringraziamenti.

(2) Modelli di pizzi ungheresi in *The Studio* 1908 p. 283 e seg.

la signorina Luly Rauscher potrebbe offrirsi a dimostrarlo.

Tutta l'Ungheria si agita dunque a fremiti che la sospingono avanti; quello che avviene nella nostra arte càpita nella pittura, la quale corre alla ricerca d'una nazionalità propria: gli Horovitz, i Kernstock, i Fényes, i Katona, i Wellmann si uniscono a ritrattisti sapienti László, Ferenczy, Ziegler e Rippl-Rónai che nella scultura trovano un'eco piacevole negli Strobl, nei Donáth, nei Róna, nei Télcs, a cui l'architettura dà compagno Odön Lechner.

Torniamo all' Arte nell' Industria (1).

Germania (2).

Nei paesi di lingua tedesca l'attività artistica è intensa e l'azione che incoraggia il modernismo estetico pronta ed accorta: da Vienna a Berlino, da Monaco a Darmstadt, a Dresda, a Baden, a Weimar, a Carlsruhe, a Stoccarda, a Düsseldorf, a Amburgo, dappertutto artisti isolati o affiliati a forti associazioni s'interessano d'arte decorativa, ne raffinano ogni ramo, ne carezzano ogni novità; e le Scuole si ringiovaniscono o sono ringiovanite, e si diffondono e si fortificano al culto della ragione che è quello della vita a cui esse debbono servire, della vita che si spoglia di vanità appartenenti al passato. Guardate le Associazioni artistiche che fertilizzano i Paesi del Nord, la Finlandia, la Svezia, la Norvegia, la Danimarca, persino la Russia; guardate queste Associazioni. Esse assistono il popolo nella bellezza. Guardate e misurate il danno della apatia italica. Essa induce a ciò che la letteratura su l'arte moderna, l'arte nell' industria ricca in ogni Paese, è miserabile da noi. Nè ha valso l'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino a ravvivare, nella considerazione dei forestieri, il tributo del nostro genio all'opera comune di rinnovamento estetico; e se questa apatia meno ci colpisce, pensiamo che noi, in realtà, siamo tra gli ultimi venuti

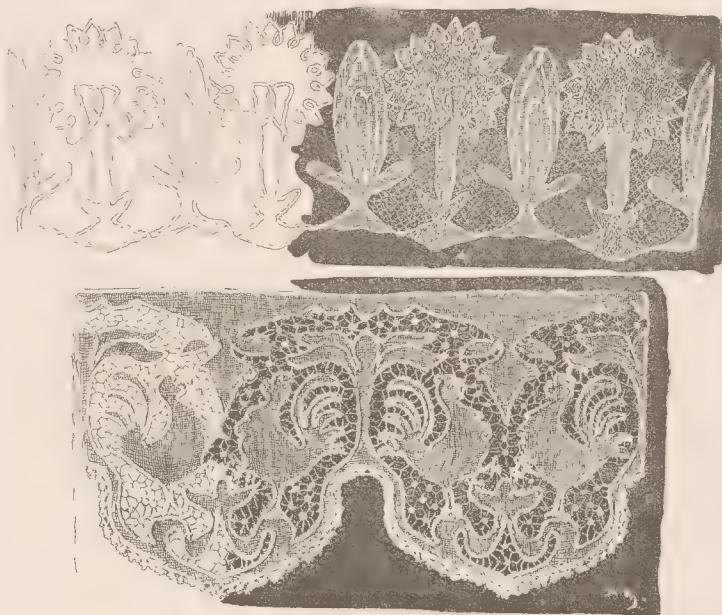



Fig. 332. — *Halas* (Ungheria): Pizzi ad ago di contadine.

tra quelli meno ascoltati, tra quelli di cui non si parla, siamo tra quelli che meno si agitano a farsi conoscere onde l'attività nostra, che nel campo modernista è tuttavia limitata, svapora al conspetto di quella dei Paesi nordici, specialmente la Germania, l'Austria, l'Inghilterra. Una voce battagliera quella

(1) A Belgrado vive un artista decoratore dàlmata, Carlo Inchiostri il quale batte la via degli ungheresi alla ricerca d'una bellezza contemporanea. Indaga, esplora le campagne, coglie motivi di decorazioni murali, architetture, mobili, tessuti, pizzi, s'ingegna a stilizzare cose e insetti ed ha molta intuizione, molta passione, molto entusiasmo. Nella *Arte Dec. Mod.* a. 3.° e nel *Fer l'Arte*, 1910, io m'interessai all'Inchiostri che di umili origini si formò una posizione artistica. Egli lavora indefessamente, sorretto da una fede ardente, dalla fede che l'arte non debba vivere di forme passate, soprattutto di quelle prosciugate dal dottrinarismo accademico. Cfr anche il *Risorgimento Grafico* 1910.

(2) *Modern Decorative Art in Germany* in *The Studio Year-Book of Decorative Art*, 1907, p. 189 e seg. con ill. Martersteig, *Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Berlino. Sfogliando la *Kunst und Handwerk*, *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe Vereins*, Monaco, la *Dekorative Kunst* di Monaco, la *Deutsche Kunst u. Dekoration*, Darmstadt e la *Innen Dekoration* pure di Darmstadt si acquista una idea perfetta del movimento ascensionale verso la modernità dell'arte tedesca. Lo stesso si dica delle altre Riviste tedesche indicate nella Bibliografia generale. Nel 1909 il *Journal of Dec. Art.* cit. e nell'anno seg. stampò alcuni articoli illustrati col titolo *Eminent Decorators — German Artist* e sull'architetto e decoratore Rodolfo Zahn diè un buon studio *l'Architectural Record* di Nuova Jork aprile 1910, sotto il titolo *A Contemporany German Architect*. Autore A. G. David.

di Mario Vachon, suonò in Francia anni sono accusatrice e ammonitrice; ma non giovò. E la Francia crede di andare avanti tornando indietro. Tornando indietro coll'inoculare il veleno della retrospettività e coll' abbandonarsi a un certo fatalismo che fece proclamare al Vachon la decadenza francese nell'arte decorativa attestata dallo sfasciamento delle Scuole che a Tolosa non preparano gli ebanisti, a Marsiglia non curano i chincaglieri, a Limoges non educano i ceramisti, a Nîmes non istruiscono i tappezzieri, a Alençon non raffinano i pizzetai. Onde il mondo artistico industriale in Francia non può affrontare i prodotti inglesi e tedeschi, che una volta non si conoscevano e oggi si ricercano perchè la produzione locale è anemica. (1)

Il senso pratico ispira e governa l' arte decorativa tedesca; nè gli architetti, che ne sono i principali ispiratori, hanno poca parte nel movimento che essi capeggiano. Tale è una fortuna della nostra arte, la quale in Francia vaneggiò perchè fu abbandonata dagli architetti, come ciò avvenne in Italia dove gli architetti generalmente non capirono ancora la nostra arte o si misero tardi in condizioni di pregiarla.

I Tedeschi si mostrarono un po' torpidi dapprincipio, così i loro primi saggi crebbero nell' influenza dell'arte appartenente a Paesi che precedettero i nostri i quali, poi, riacquistarono con prodigioso slancio il tempo perduto.

E ora dico che i popoli della Germania spinti all'arte nuova dall'Austria, dalla Francia, dal Belgio e dal Belgio mercè l'azione del Van de Velde il quale abbandonato Bruxelles, stabilitosi in Berlino, quivi unito al negoziante Hirschwald, die' tono al modernismo tedesco avanti d'esser chiamato a Weimar consigliere d'arte; dico, che i popoli della Germania salirono magnificamente l'erta del successo e consolano anche se non furono i primi a cominciare la salita. Nè gli artisti di Monaco si sottrassero all'influsso belga-francese; quivi i primi tentativi di Bruno Paul, dal 1907 alla *Kunstgewerbe Schule* di Berlino, Bernardo Pankok e Riccardo Riemerschmied, sentono il veldismo belga, di questo alto Maestro dello stile nuovo ed ivi l'intreccio col gusto francese non si nasconde, qua e là, sicchè in Germania lo spirito dell'Olbrich e della colonia di Darmstadt, non aleggia confortatore colla sua geniale austerità. Così i Paesi di lingua tedesca si associano in una comune visione d'arte non senza qualche segno di pesantezza formale. Intendiamoci.

Con impreveduto coraggio si chiamò barbara l'arte della Germania a Torino da una critica impreparata che non intese l'austerità, e si turbò a un certo che di tetro che qua e là videsi, evidente espressione d' un' indole diversa dalla giovialità franca e italica. Ma l'accusa disonorò chi ebbe l'impudenza di lanciarla; di lanciarla a un'arte come questa, ad un Paese come la Germania che nello stile nuovo si distingue (1). Così a malgrado la indifferenza o l'avversione ufficiale all' arte nuova, la Germania stradò quest'arte sur un campo feracissimo e seppe raccogliere frutti copiosi che ogni dì sorprendono. La qual cosa conferma che la protezione ufficiale dello Stato in materia artistica non giova, soprattutto quando la collettività sia accesa dalla bellezza.

Il gruppo di artisti che composero la colonia di Darmstadt sorse dunque dal caso (2). Il granduca Ernesto Lud. di Assia aspirava a ciò che la sua capitale diventasse un centro, artistico, e die' occasione ad alcuni giovani di mostrare il loro talento. Perciò il granduca affidava all'architetto M. H. Baillie-Scott la decorazione e l'addobbo d'un suo Palazzo chiamandovi, sussidio di energie giovanili, altri artisti coraggiosi. Così sette artisti si associarono: Giuseppe Olbrich, morto giovane († 1908 [3]) si disse, Pietro Behrens (4).

---

(1) *Pour la Defense des nos Industries d'Art. – L'Instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Alemagne et en Autriche,* Parigi, 1899 in cfr. col mio volume hoepliano. *Nell'Arte e nella Vita*, cit., capitolo sui *Trionfi artistico-industriali della Germania e dell'Inghilterra.*

(1) V. *Das Deutsche Kunstgewerbe*, 1906. *Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung*. Dresda, 1906 e Monaco, 1906. Questo volume sulla memorabile Esposizione d' Arte Decorativa tenutasi nel 1906 a Dresda, nella quale si videro non solo degli ambienti, ma case complete decorate ed anche una chiesa e un cimitero, è un documento utile a chi s'interessa allo sviluppo dell'arte decorativa moderna tedesca. Molti sono i contributori del volume: Francesco Schumacher, Giovanni Pölzig, Cornelio Gurlitt, Carlo Gross, Federico Naumann, Emilio Kühn, Ermanno Muthesius.

(2) Fred *The Artists' Colony at Darmstadt* in *The Studio*, 1904, II, p. 22 e seg. con illustrazioni.

(3) L'architetto Giuseppe Olbrich era nato nel dicembre 1867 a Troppau, cittadina della Slesia austriaca; studiò nell'Accademia di Vienna e possedette un'originalità veramente integrata alla vita attuale. Notevole la casa assiana da lui eretta all'Esposizione di Saint Louis dove mostrò la possibilità di associare l'arte ad una estrema economia. È notevole il palazzo dal nome delizioso « Frauenrosenhof » corte di rose femminili. Una cert'aria romantica l'Olbrich imprimeva alle sue architetture. Nè parlo del concorso vinto dal nostro Maestro per la Stazione centrale ferroviaria di Basilea, della Sede per la casa commerciale Tietz a Düsseldorf, contestatogli aspramente, e delle sue deliziose costruzioni sulla Matildenhöhe che il granduca d'Assia mise a disposizione della colonia di Darmstadt. Cf. Schölermann. *The Hessian Exhibition at Darmstadt* in *The Studio*, 1908, p. 216 e seg. con molte illustrazioni. L'ultima a cui potè partecipare l'Olbrich. Veda *Hessische Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst, Darmstadt*, 1908 volume pubblicato dal Koch a Darmstadt. A Torino nel 1902 l'Olbrich ottenne il diploma d'onore.

(4) Chadwick Peter Behrens in *Journal of Decorative Art*, 1909, p. 245 e seg. con ill.

Giovanni Christiansen, Lodovico Habich, Patrizio Huber, Rodolfo Bosselt, Paolo Bürk e decorarono il Palazzo granducale poi la Casa del Behrens e così via. Cotali artisti formarono quindi una piccola colonia, la colonia riunita sulla « Mathildenhöhe » a Darmstadt, e ricevettero il battesimo d'antesignani del pensiero artistico attuale diretto ai nuovi gusti.

Alla colonia appartiene, culminandovi, l'Olbrich attivo architetto e decoratore, costruttore di case, teatri, chioschi; e Ludovico Habich è lo scultore della colonia. L'Olbrich come l'Habich dovrà vedersi a Darmstadt dove il primo costruì le case del Glückert, del Christiansen, del Keller, dell'Habich e del Deiters; e, in faccia al Palazzo « Ernest Ludwig », eresse dei chioschi e un teatro. Tuttociò venne ideato dall'Olbrich con supremo rispetto ai comodi interni. Così da quanto fu attuato sulla « Mathildenhöhe » emerge un fatto importantissimo: quello che l'arte può essere alla portata di tutti. La esposizione di queste case ha tale superbo significato che niuno può attenuare; e chi vedesse ora la stravaganza non la ricerca delle forme artistiche corrispondenti ai bisogni attuali, vedrebbe male. Può darsi che la soluzione non sia dappertutto lodevole ma il fine qui non si ottenebra ad occhi veggenti.

La colonia di Darmstadt subì le sue crisi; esse scoppiarono più presto che non si pensasse. Dopo un anno Paolo Bürk e Patrizio Huber, abbandonarono il posto, e Giovanni Christiansen si ritirò a Parigi e vendette la sua casa. Sarebbe stato bene che ciò non fosse avvenuto; ma l'idealità che accese gli artisti della colonia, va molto più là d'un accordo di uomini per intellettuali che siano.

Fra i maggiori campioni dell'arte nostra in Paesi di lingua tedesca — a parte Otto Wagner — Giuseppe Olbrich e Pietro Behrens s'impongono; più vivace il primo del secondo e più importante, benchè in Germania il Behrens (1) goda una rinomanza che supera quella dell' Olbrich (2). Certo l' Olbrich e il Behrens splendono come stelle nel firmamento dell'arte e se possonsi contrastare il primato, la stima che ispirano i due Maestri supera i confini del loro Paese. E benchè la loro arte echeggi in richiami, benchè il Behrens appaia triste (ricordisi l'ingresso allo *Stand* della Germania a Torino del B.) e l'Olbrich meno grave, anzi generalmente grave non sia e l'Olbrich superi il Behrens in eleganza, l'Olbrich e il Behrens rappresentano la modernità.

L'Olbrich, insomma, cresciuto alla scuola del Wagner si accosta alle semplificazioni inglesi e scozzesi. Soprattutto nei mobili può ricordare il Mackintosh; e come il Behrens egli trae l'architettura e la decorazione a rigidezza dove predilige i piccoli quadrati, gli scacchi, i triangoli col vertice in giù o col vertice in su e le superficie liscie che contrastano con tali minuterie. Alle volte l'Olbrich cade nel funereo e la sala da pranzo, in casa sua, sembra una tomba (1).

Il granduca d' Assia fece scuola; cosí il granduca di Weimar nel proposito di infondere novella vita alla Scuola d'Arte della sua città chiamò a dirigere la scuola di Weimar Giovanni Olde, autore d'un superbo ritratto del Nietzsche, modernista come i giovani d' ingegno sogliono essere; e volle il Van de Velde, chiamandolo a Weimar da Berlino a dar consigli agli industriali.

La Germania ha vari centri di attività modernista allato della *Künstler Kolonie* di Darmstadt, ha le *Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk* di Monaco-Stoccarda, con Bruno Paul, Riccardo Riemerschmied, Bernardo Pankok, Ermanno Obrist (2) F. A. O. Krüger, da cui spuntò a Stoccarda per iniziativa del Krüger e del Pankok, un nuovo centro di operosità modernista nella *Lehr und Versuchswerkstätte und Kgl. Kunstgewerbe Schule* e la grande Associazione dagli ampi rami stesi su molti luoghi di Germania, il *Verband deutscher Kunstgewerbe Vereine*, collettività fortissima che abbraccia piucchè quaranta società a Monaco, Berlino, ecc., un assieme di 18,000 soci, e vanta gruppi artistici, come il *Karlsruher Künstlerbund* a Carlsruhe, che volgarizza la bellezza in stampe a prezzi ragionevoli, lavori di artisti noti, a divulgarli nelle case al cui ornamento la stessa corporazione concorre. E gentile si inoltra una Associazione per il bene della donna, il *Verein Frauenwohl* a cui non isfugge la utilità che essa può recare volgendo l'ingegno femminile sul giardino dell'arte vago di decoro, grazia e mansuetudine.

---

(1) Non confondasi Pietro Behrens, del cenacolo di Darmstadt, artista massimo di questa colonia, con Cristiano Behrens scultore e Maestro di modernità (Breslau). P. B. diresse (1903) la *Kunstgewerbeschule* di Düsseldorf, dal 1907 dirige gli artisti della Società tedesca per la Elettricità a Berlino.

(2) *Idées d'Olbrich*, album dell'O: pubb. dagli ed. Gerlach e Schenk nel 1900. Fred, *The Work of prof. J. M. Olbrich at the Darmstadt Artists' Colony* in *The Studio*, 1901, II, p. 91 e seg. Cfr. anche l'opera *Olbrich Architektur*, pubblicata a Berlino dal Wasmuth. Per *J. M. Olbrich* v. *Modernes Kunstgewerbe*, del Fred. cit. p. 118 e seg. Materiale illustrativo di G. M. Olbrich in *Das Interieur*.

(1) *The Studio*, 1901, II, p. 98.

(2) Fuchs e Bode, *Hermann Obrist* in *Pan*, n. 1.

Altro centro d'attività, a parte le Scuole vivaci nell'altèro spirito modernista (1), le Esposizioni in Germania esercitano una pressione educativa e volgarizzatrice: il *Bayerische Kunstgewerbeverein*, le Esposizioni delle *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* di Monaco, il *Central Gewerbeverein* di Düsseldorf, il *Kunstgewerbeverein* di Amburgo hanno detto e confermato l'azione della nuova arte e l' espansione delle nuove energie. Mi limito alle istituzioni più in vista; chè la redenzione in Germania si attesta da ben altri centri operosi, e si riassume da ben altri modi che si concentrano nella idealità novella: le pubblicazioni. La rivista *Pan* fondata nel 1895 da G. Maier–Graefe e O. G. Bierbaum, fu una delle prime pubblicazioni periodiche ideata con istinto d'arte, cioè col rispetto di tutte le forme editoriali che si convengono a una Rivista ben presentata. Dopo, varie pubblicazioni apparvero meno volgari del solito.

La Bibliografia generale esplora sufficientemente il campo della fiorente letteratura che riguarda, in Germania, le manifestazioni artistiche della vita.

Durante molti anni l'arte moderna non vedevasi che a Darmstadt, Monaco, Dresda, Berlino; oggi lo stile nuovo si divulga dappertutto ad attestare la vitalità d'un movimento che invano si tenta ostacolare, ed a Torino nel 1902 si raccolse in colonna imponente (2).

Chi avrebbe preveduto tuttociò trent'anni fa? Nella Germania imperiale, dopo la guerra franco-tedesca (1870) il gusto dell'imitazione si riaffermava più tenace che mai per ragione della ricchezza viepiù conseguita e della superbia viepiù alimentata dalla boria militare (3). La ricchezza e la superbia spingevano al lusso e la casa guardò l'arte retrospettiva. Tal quale come in Italia. La pompa ecco tutto; almeno nell'alta società. Così l'oro, gli intagli, gli stucchi, gli svolazzi roccoccò, il settecentismo francese dominava. Quanto al mezzo ceto, esso abbassava il valor della materia ed il gusto era lo stesso.

L'Olbrich austriaco ha in ciò il suo merito, merito di semplicità geniale, come il belga Van de Velde; e ha il suo, nel modernismo della Germania, il Behrens e lo hanno gli altri Maestri ricordàti, Otto Eckmann († 1902) non rammentato, come l'Olbrich morto giovane, artista e scrittore acceso ai nuovi veri, Bruno Schmitz autore a Berlino dell'originalissima Birreria Rheingold (1) ed Ermanno Obrist, molto noto, il quale come tutti i credenti nel « dolce stil nuovo » coltiva ogni bellezza (2) al pari del Behrens che abbandona un tappeto o una rilegatura per dirigere i giardini nell'Esposizione di Düsseldorf (1904). Egli ha il senso pratico della scuola a cui appartiene e in lui si racchiude, *pars magna*. Ama il legno liscio, e gode a trar motivi dalle vene del legno unite a angoli in rombi o quadri rischiarati da piccoli occhi intarsiati. La esecuzione diligente è essenziale a questi mobili che all'esecuzione chieggono l'effetto. Perciò si ricorda qualche esecutore G. Glückert fabbricante di mobili a Darmstadt, l'esecutore fabbricante più volte nominato dei mobili olbrichiani.

Il Glückert richiama Ludovico Alter a Darmstadt, questi agli ordini del Behrens; e al G. e all'A. si vorrà porre la mente dai futuri narratori del vivace movimento ebanistico nella colonia suscitata dal granduca Ernesto Lud. di Assia. Nè saremo indifferenti alle Fabbriche di Giorgio Swab e di Giuseppe Trier. Queste Fabbriche di Darmstadt come la Fabbrica del Glückert, eseguirono dei mobili importanti d' un artista da noi meno popolare, non ancora nominato, Albino Müller, dal 1907 a Darmstadt, internista valoroso, che da un mobile va ad una porcellana, ad un ricamo associando la bellezza alla comodità (3).

Naturale, l'opera dell'intelletto che si integra al lavoro manuale adduce alla perfezione; in questo caso intelletto e manualità si avvicinano e la loro azione mirabile crea un culto in Germania a cui devotamente aderiscono le società d'arte decorativa, le *Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk*, sedente a Monaco e Stoccarda che si ricordano ancora parlando di mobili. Qui si tratta tutto il problema dell' addobbo; ma certi risultati ebanistici certi mobili disegnati da Bruno Paul e da

(1) Non si tenga in poco conto la vivacità della *Kunstgewerbeschule* di Monaco riaffermatasi nella stilistica moderna all' Esposizione locale del 1908 Cfr. *Kunst u. Handwerk* 1909 pag 153 e seg. con molte illustrazioni.

(2) Ne veda il Catalogo: grosso volume ben composto e impresso a Monaco *Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin*, 1902. *Catalog der deutschen Ausstellung*, Monaco, 1902.

(3) Gurlitt, *Deutsche Kunst im 19 Jahrhundert*, Berlino, 1900

(1) Se ne interessarono molto il *Deutsche Kunst u. Dekoration* e il *Berliner Architekturwelt*.

(2) Veda sull'Obrits *l'Art Décoratif*, 1900, p. 185 e seg.

(3) V. la *Hessische Landes-Ausstellung für freie u. angewandte Kunst*. Darmstadt, 1908, la *Deut. K.* 1908, p. 353 e seg. con mobili dell'Alter, E Schölermann *The Hessian National Exibition at Darmstadt* in *The Studio*, II, 1908. pag. 215 e seg. e pag. 304 e seg.

Bernando Pankok eseguiti a Monaco dalle Fabbriche della Società, mi attirano novamente a questo soggetto.

Alla scuola del mobile moderno artisticamente composto, sobrio nella sua pratica bellezza, giovarono molti Autori tedeschi; fra i minori colloco Otto Fritzche a Monaco, la cui fabbrica di mobili in giunco merita qualche attenzione (1).

Fa onore alla Germania la ricca e gagliarda produzione dei ferri lavorati (2). H. E. von Berlepsch pittore e architetto monacense si raffinò nello originalità dando il disegno di cancelli, inferriate e parapetti; ed io vidi delle bandelle, serrature, maniglie ideate da Giuseppe Lasser di Monaco eseguite da H. Schmidt e C. che darei per modello; lo stesso scrivo sui prodotti dell'Officina Seifert e C. di Dresda. Questa Casa di apparati per illuminazione ha il merito di riunire la bellezza al buon mercato; si rivolge a buoni artisti e i disegni eseguisce con garbo, lanciando al pubblico dei lavori interessanti. Il lettore se ne fa un'idea (V. tav. CXLIX); il tipo tedesco ivi sente il suo carattere.

In Germania e in Austria i lampadari elettrici sono ben ideati; gli artisti decoratori hanno avezzata la mano a questo nuovo genere di « lustri » a cui pure l'Inghilterra dette nobilissimi modelli (1). Così i lampadari formano un ramo rigoglioso d'arte moderna; e ciò doveva essere, trattandosi d'una forma artistica destinata a contornare una funzione novella scaturita da una scoperta dei nostri giorni. Questo non allontana tuttavia i modernisti dalle forme usate nei vecchi, lampadari e nelle antiche bugie; i bronzi di Ern. Riegel e Ferd. Dunn (fig. 333) raccolgono la tradizione medievaleggiando (appartengono al Dunn di Monaco) e le bugie riaffermano i concetti sulle origini dello stile nuovo. Si può esser tuttavia più originali; e i lampadari di Paolo Haustein sentono meglio la forma attuale (figura 334), sì come avviene nel candeliere di Gualtiero Ortlieb il cui gusto floreale, ha una espressione vivacissima (figura 335 [2]). È istruttivo il cogliere sul vivo le varie tendenze; e benchè queste poche pagine ricevano tutto in iscorcio, io non mi ritraggo quando scorgo le mutabilità estetiche del momento che fugge. Perciò in questo luogo indico un altro artista monacense Otto Klühe degnissimo di essere ascoltato da chi ricerca i lampadari moderni (3).

Fig. 333. — *Monaco*: Lampadario e bugie.

Sul campo dei bronzi artistici s'insinua, vittorioso,

(1) In Germania ebbero un certo impulso, ai nostri giorni, i mobili di giunco; a Monaco, Giulio Mosler fabbricò questi mobili con successo, avendone trovato la linea appropriata. Coi mobili il M. fabbricò cestini, vasi e simili. V. Lasser. *Moderne Münchener Korbarbeiten aus Julius Moslers Korbwarenfabrik* in *Kunst u. Handwerk*, 1904, p. 132 e seg. con molte illustrazioni. Christiansen, *Der Holzbaustil*, Lipsia. V. anche pei mobili predetti Teodoro Reimann a Dresda e Levetus nello *Studio* 1904, I, p. 323 e seg.

(2) Dorschfeldt. *Schmiedekunstvorlagen im modernem Stil*, 50 tav. Dresden, 1906. Mediocre.

(1) Lumi a petrolio e lampadari di Maestri tedeschi raccolta di qualche pregio, in *Kunst u. Handwerk*, 1904 p. 164 e seg. E passim.

(2) *Kunst u. Handwerk*, 1901-2, p. 128 e seg.

(3) *Kunst u. Handwerk* 1910 p. 194 e seg.

Enrico Jobst di Monaco, ora a Darmstadt, con certe statuette, nervose, adatte alla saletta di una signora intellettuale; e presento Ugo Leven scultore tedesco, il quale in galli, aquile, cùccioli che fanno ridere e pensare meraviglia e tocca nei bronzi d'arte un acuto senso di verità. Così guardando questi bronzi come pensando a certe porcellane delle due celebri Fabbriche danesi, la Manifattura reale e la Manifattura Bing e Gröndahl felici nel modellare animali, decoro intangibile delle due Fabbriche di Copenhagen (1), cade ogni diritto a mendicare la venustà antica.

Finezza di sentimento e finezza di forma, sono due meriti che non rischiarano insolitamente la gioielleria tedesca accusata di austerità e ineleganza. Io non ammetto questo giudizio; e pensando ai gioielli di Anna Steuer (1), a quelli di Giovanni Seitz e di altri disegnatori e gioiellieri tedeschi, Carlo Rothmüller di Monaco del quale conosco alcuni gioielli con perle, gli occhi scorgono una luce viva che se non corrisponde a quella che si immedesima nei gioielli del belga Wolfers o del francese Lalique, a quella studiatamente si anima. Disegni originali meno vaporosi, è vero, dei laliquiani e dei wolfersiani, ma nè austeri nè ineleganti per carattere formale, per insanabile tendenza della razza a cui i gioielli che si esaminano debbono particolarmente servire (2).

Si potrebbe parlare di argento e stagno nell' oreficeria moderna che unifica le idee sull'ornamento nuovo: qui il senso naturalistico supera i confini dello stile geometrico, imperioso sui mobili e sui tappeti nei paesi di lingua tedesca (3).

Fig. 335 — *Berlino*: Candeliere (schizzo).

Potremo ricordare le gloriose tradizioni degli stagni teutonici le quali si vorrebbero conservare sul cammino dell'evoluzione moderna. Engelberto Kayser di Colonia sospinge gli stagni ad alto segno quasi al fine di resistere a solenni comparazioni. Su lui molto si accentra il movimento di quest'arte che fu viva in Germania e dal Kayser, come rivoli fe-

Fig. 334. — *Monaco*: Lampadari per la luce elettrica delle « Verenigte Wrkstaetten ».

(1) Vedi il paragrafo sulla *Danimarca*.

(1) *Kunst u. Handwerk*, 1903 p. 110 e seg. nello stesso 1908, p 65 e seg. e passim.

(2) Veda la tavola inserita nel paragrafo *Belgio*. Un gruppo di gioielli di Scuola tedesca in *Kunst u. Handwerk* 1910 p. 174 e seg.

(3) Dresda in Carlo Gross ha un araldo di modernità; egli, specie in certe argenterie mi interessò, ma coltiva vari rami d'arte decorativa; lo ebbi compagno nella Giuria internazionale per la prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna a Torino (rappresentante della Germania) e lo notai, fra pochi, saldo nelle idee rinnovatrici che adducono al « dolce stil nuovo ». Forse lo dissi: la Giuria di Torino non mostrava, nel complesso, la fede che mi aspettavo di trovare in un collegio giudicante come quello. Molti erano i fautori della « linea di mezzo » o della « fiammella vigile e assidua » come direbbe con ricercata eleganza il mio amico Gio. Tesorone.

condi, si staccano vari Maestri di stagni artistici stati presenti in varie Esposizioni pubbliche. La Mostra di Parigi del 1900 fu decisiva al Maestro di Colonia che congiunge la sua fama a quella di L. Lichtinger: questi cesella gli stagni non li fonde come il Kaiser, lavorando a Monaco come Giuseppe Schmeidl ivi produttore di stagni seriamente ideati. La Casa Kayser riallaccia i suoi tipi al movimento naturalistico dello stile attuale, non al lineare o geometrico caro agli Olbrich e ai Behrens e vede, suo competitore gagliardo, il francese Giulio Brateau che culmina la posizione cogli stagni cesellati.

Il Brateau negli stagni equivale al Bigot nei grès e questi sta vicino a I. J. Scharvogel. Costui, ceramista a Monaco, a Darmstadt dal 1906, produttore di grès artistici, si formò una rispettabile fama e divide, col francese Alessandro Bigot, i successi dei « grès flammés » attuali. E s'informino gli amatori, s'informino della Casa alsaziana Suffelnheim le cui ceramiche colorite e lustrate sfoggiano una veste originale, onorando la nostra arte delicatamente rappresentata, ancora in Germania, dalle porcellane floreali di Theo Schmuz-Baudiss. Vasetti semplici con steli sottili, servizi da tavola in fronde, alberelli stilizzati a cui l'occhio si volge compiacentemente, oggetti comuni destinati ad integrarsi alla vita, ecco un'arte che conosce la sua mansione civilizzatrice.

Theo Schmuz-Baudiss pittore che si creò una rinomanza nelle porcellane, modernista, da Monaco passò a Berlino a ringiovanire la Manifattura reale di porcellane fossilizzata nella retrospettività, a cui non si vorrà dare compagna la *Keramische Fachschule* di Bunzlau. Continueremo le nostre informazioni volgendoci a Carlsruhe ove l' Officina di Otto Müller sa scegliersi i suoi artisti quando offre a Maestri come Max Laeuger l'occasione di vasi dipinti. Noi vorremmo spesso delle ceramiche come queste, in Germania, ove l' attività ceramica non ha fermezza tanto si riscalda all'idea d'empire il mercato di cose sue non sempre pregevoli esprimenti, comunque, una vasta operosità.

Carlsruhe nel 1901 aperse al pubblico curioso una Esposizione d'un genere particolare, un'Esposizione di vetrate dipinte ove emerse Giovanni Drinneberg Maestro di vetri in questa magnifica città, esultante in finestre vivaci o delicate, in armonie vitree sostenute da ottimo disegno e da tecnica perfetta. In Italia non si obliò il Drinneberg all' Internazionale di Torino nel 1902 ricompensato con una medaglia d'oro ad unanimità, premio convincente ad una Casa ammirabile che vuol raggiungere l'estremo della bellezza. E si rammenta a Torino la suggestiva vetrata del salone Kreiss, cartone di Otto Gussmann, pittore a Dresda, che il duttile ingegno volge a ceramiche leggiadre.

La Germania all'ultime Esposizioni si fece onore colle vetrate del Geiger di Friburgo , del Luethi di Francoforte, del Liebert di Dresda e dello Scholl rappresentato nei miei disegni (fig. 336); ed ha molto contribuito a laicizzare la nostra arte che gli antichi consacrarono quasi esclusivamente alla chiesa. Monaco, come in altre branche, nel ramo delle vetrate porta all' arte vitrea il suo fervido interesse. Ho visto le vetrate dall'accento modernista di Carlo Ule; e Ed. Rau, Jos. Huber-Feldkirch, li ho visti nelle vetrate austeri in una forma che sa le linee antiche ripetendole senza fanatismo. Altri artisti del vetro traducono, a Monaco, con la iridescenza del nostro fragile materiale, le forme che ad esso si convengono, con diverso esito ma con devota fermezza. E l'abitazione, la casa, interessa come lo stabilimento pubblico, l'edificio balneario la biblioteca, persino la decorazione dei transatlantici acuisce i tecnici che vivono in Germania, da Carlsruhe, a Friburgo, a Francoforte, a Dresda, a Monaco, a Meisenthal (Lorena) ad Amburgo sino a Berlino.

La Germania compie il quadro dell'addobbo coll'origin lità dei tessuti, e la Fabbrica Hoesel e C. di Ch mnitz ha ideato alcuni tipi modernissimi che alla bellezza congiungono il prezzo mite. E sono molto lodevoli le tappezzerie della *Schule für Kunstweberei* di Scherenberg che inducono al ricordo di altri prodotti modernisti a Monaco, la città che ha voci persuadenti in ogni branca d'arte: così Rosa Angerer non sarà inutilmente considerata in questo luogo sebbene io, coi miei ricordi, non possa offrirle un primissimo posto, come non potrei offrirlo ad Olga Schirlitz, ambedue artiste monacensi. Ma ora tanto il valore quanto l' attività larga e spontanea in Germania anche nei tessuti, nei ricami e nei pizzi, si diffonde alteramente dalle grandi alle piccole città, dagli Istituti pubblici ai produttori singoli in una piacevole effusione di bellezza e di bontà. Ed ecco spuntano gli studi efficaci della *Oberlausitzer Webeschule* a Grosschönau nel quadro tessile

Fig. 336. — *Offemburg* (Baden(: *a*, Vetrata policroma. *Milano*: *b*, Vetrata policroma.

della Germania e i lavori di Gertr. Rommel a Monaco, e i ricami della *Frauenwohl Verein Kunstgewerbe* a Norimberga che si associano alle bellezze dipinte coll'ago da Edvige Gmelin a Carlsruhe, su cui, qualunque sia il titolo d'onore, la mente è attirata nel raccogliere il materiale all'arte modernista.

L' arte dei cuoi: la Germania non iscarseggia di artisti virtuosi la cui opera intendono fondere a quella dell' intelletto. Sovente ideatore ed esecutore non formano una stessa individualità, ma il congiungimento inesistente sembra un congiungimento reale grazie ad una immedesimazione che è pegno di sana direzione estetica. Non vidi qui fra gli artisti del cuoio le originalità scozzesi, ma notai una produzione artistica corrente la quale suona conforto a chi non vuole isolare l'arte nella ricchezza che primeggia i meccanismi economici degli Stati. A ciò contribuiscono le varie istituzioni educative della Germania e i suoi editori i quali, come Alessandro Koch di Darmstadt, il Fischer e Frank di Berlino, Alberto Langen di Monaco, si sono fatti divulgatori colla parola che ricevono e coll'esempio che sollecitano, della novella estetica, pubblicando opere e riviste nel nome del « dolce stil nuovo ». In cerca intanto di attestazioni individuali i cuoi impressi, cesellati, coloriti, dorati di W. Collin a Berlino, Roberto Oreans a Carlsruhe e i tributi della Casa Eggers e C. ad Amburgo, della Casa Zucker e C. a Erlangen, a parte i meditati lavori delle *Werkst. f. Kunst u. Handwerk* di Monaco, attestano a quando a quando una ricerca nobile nell'arte che correda i nostri libri e le nostre case, cofanetti, guanciali, cuoi murali sostituiti ai tessuti (1) che la Germania fabbrica molto bene (v. la *Oberlausitzer Webeschule* a Grosschönau [2]). Come fabbrica benissimo le carte da parati. Ebbi in mano un superbo albo di campioni, carte da parati della Casa W. Wirz-Wirz a Basilea e me ne servii nella Villa Rosa a Lonigo costruita da me. La Casa predetta esporta da St. Louis (Alsazia) le sue carte che divulgano il sentimento della modernità con una

---

(1) Pei lavori tessili veda i saggi dell'Esposizione di Monaco 1908 in *Kunst u. Handwerk* 1908 9 p. 69 a seg. Molte illustrazioni. Pizzi, ricami, tessuti.

(2) Non si confonda colla « Schule für Kunstweberei » e colla scuola di tappezzerie di Scherrebeck. Lo *Studio*, 1904, p. 168. pubblicò de' graziosi ventagli moderni di Margherita Erler di Berlino, una signora che si è formata la specialità di questi lavori in cui dapprima imitò il roccoccò francese, poi, « but about 1895 she began to endeavour to « gire to her work a more personal and individual character in « harmony with the requirements of modern times ».

logica destinata a vincere ogni coscienza. Semplicità di forme geometriche, toni equilibrati e prezzi ragionevoli. Chiesi inutilmente il nome degli autori di alcune fra le carte dell'albo Wirz-Wirz, nel complesso più semplici di quanto non sia il modello delle carte da me offerte (tav. CL [1]). Le mie carte che dalla natura attingono la loro linea decorativa, appartengono al nominato H. E Berlepsch uso a stilizzare piante, fiori, animali, con molta bravura. Qui scorgesi un certo influsso giapponese da cui, per solito, non sa sottrarsi il Berlepsch, artista de' più ascoltati dalla moderna scuola tedesca, soprattutto nella Baviera. Così il B., mi fa ricordare con piacere, a Monaco, la Casa di Fr. Fischer, fabbrica di carte da parati (sempre Monaco avanguardia di modernità) e la Casa S. Burchardt a Berlino, colla Casa Engelke e C. a Schwarmstadt, fiorenti all'arte che il limite di queste pagine mi impose di trattare schematicamente.

Questo limite mi traversa il cammino anche dei cartelloni, ramo di bellezza nella via che la Germania affabilmente trattò persino colle cure di artisti eminenti, l'Olbrich e il Behrens, autori di cartelloni per la colonia di Darmstadt. E Bruno Paul si ricorda col suo cartellone di una esposizione di Monaco, e qui, nella capitale della Baviera, si ricordano G. Moos, Lud. Naegele, Geo Rall, Gio. Rudi-Erdt, e Gio. Pfaff si ricorda coi suoi mirabili cartelloni della Compagnia Laferme dei pianoforti Kaps, e si ricorda Monaco qui e la Germania uscente dai trionfi dell'Internazionale di Bruxelles e dal *Salon d'Automne* di Parigi (1910) apportatrice di modernità (2).

Olanda.

L'Olanda, Paese dei batiks, delle ceramiche e porcellane, seduce i poeti e i prosatori sensibili. Le principali città olandesi si mossero a modernità. Ad Amsterdam una corporazione di artisti, con T. Binnenhuis, grazie alla collaborazione di eccellenti Maestri, intende alla decorazione della casa con molto decoro, innalzando la bellezza alle regioni della semplicità. L'esempio è superbo. Così fu una rivelazione per molti a Torino, nel 1902, la sezione olandese ordinata dall'arch. Carlo Sluytermann e soprattutto dal mio amico E. von Saher, direttore del Museo e della Scuola d'arte decorativa a Harlem, a cui concorse, architetto e disegnatore di mobili, H. P. Berlage, disegnatore alla collettività Binnenhuis, Maestro ascoltato nel suo Paese.

Bisogna vedere i mobili olandesi ispirati alla bellezza attuale. La rigidezza signorile, la compostezza ne è la caratteristica più afferrabile. J. Th. Uiterwyk e C. dell'Aia, all'Esposizione di Torino nel 1902 offerse una prova molto gustata di questa arte che dalla sobrietà assurge ad alto volo; lo stesso dicesi di J. Wisselingh di Amsterdam che rappresentava una collettività d'artisti e dallo stesso programma trasse note semplicemente squisite. Sagome discrete, qualche intarsio ben collocato, qualche lastrina di metallo, tale il rivestimento decorativo. La vittoria si confermò a Milano nel 1906, dove, coll'Ungheria e il Belgio, l'Olanda sostenne la dignità artistico-industriale di quella Mostra, che non si propose le finalità delicate della Esposizione di Torino.

La ceramica olandese in terra smaltata riveste un'importanza non comune sul cammino dell' arte nell'industria; senonchè la modernità non si appropria di quella ceramica dovunque. Chè tale ceramica si veste in certi casi con motivi greci con predilezione all'arte micerina, viva in fiori od animali geometrizzati e simmetrici. Su fondi grigi giallastri, neri, si disegna con purità la flora e la fauna greca, in questa ceramica olandese su vasi, piatti, vassoi, dalle forme generali piuttosto aride; e tale ceramica, a parte l'originalità che manca, vince col suo aspetto signorilmente gentile. Parlo d'una fabbrica rinomata, la Fabbrica Amstelhoek di Amsterdam diretta dall'Hoeker la quale divide colla Fabbrica Rozenburg dell'Aia, l'onore nazionale delle faenze e porcellane. E speriamo che l'arcaismo della Fabbrica Amstelhoek sia un fatto sporadico di cui l'avvenire non terrà conto.

Anche l'oreficeria olandese invero ha dei bruschi ritorni d'erudizione formale; sempre sulla base della sobrietà resa con felice eleganza.

Nè i batiks tanto esaltati, prodotto locale olandese, meno esprimono un costume che visse e vive; e visse e vive, questo costume, nelle terre giavanesi, nelle Indie orientali su cui Olanda gode una signoria.

---

(1) Altre carte le veda in *Kunst und Handwerk*, 1901-2, p. 23 e seg.

(2) Radisics. *Küföldi Kiallitások: Brüsszel, London München* in *Magyar Iparmüvészet* 1910 p, 253 e seg. Molte illustr. tutte di Bruxelles. *Deutschland's Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel* 1910, Stoccarda 1910. E. Planat. L'*Exposition de Munich* (nel « Saloń d'Automne » in *Construction Moderne* 1910 p. 49 e seg. e pag. 76 e seg. con illustrazioni).

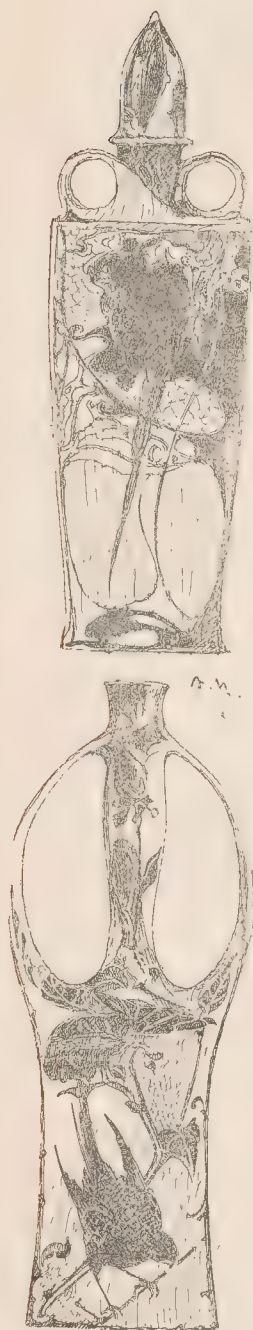



Fig. 337. — *Aia*: Vasi della Fabbrica di porcellane e faenze Rozenburg.

Non precipitiamo.

L'Olanda vanta, dicevo, la Fabbrica reale Rozenburg dell'Aia, allato della Fabbrica Amstelhoek di Amsterdam. Di porcellane e faenze, la Fabbrica reale è diretta con amore da J. Jurrian Kok, si vale di artisti cospicui, D. De Ruiter, J. Brouwer, J. Van der Vet, J. M. Van Rossem, W. Hartgring, S. Schellink, R. Sterken ed oggi s'anima al « dolce stil nuovo » ispirandosi alla bellezza della sua flora e della sua fauna, stilizzandola con idee nazionali e talora con accento giapponese (fig. 337). Alla bellezza in genere delle decorazioni, corrisponde il biancore della pasta omogenea, fine e trasparente, tanto che gli oggetti, vasi, tazze, vassoi della Fabbrica Rozenburg sono leggerissimi; la qual cosa caratterizza tecnicamente i nostri prodotti diafani come carta e tenui come foglie.

Fra gli artisti che si consacrano alla ceramica non conosco alcuno in Olanda il quale tocchi il senso della nostra arte quanto J. Mendes da Costa: scultore ceramista di Amsterdam, modellatore possente di scimmie, uccelli, donne vecchie sorde e dispettose, donne giovani vanitose e ciarliere; egli è un Maestro miracoloso di psicologia. Stilizzatore superbo, evocatore di sensazioni acute che precisa nel grès con pochi tratti sapienti sospinto da qualche influsso giapponese, il Mendes da Costa fa amare suo Paese e la modernità.

Non obliati i trionfi di Delft, sarà chiesta la sorte dell' antica fabbrica olandese così fertile nel Sei e Settecento. Ad essa fabbrica sono addetti artisti notevoli: A. Le Comte, Leone Senf, H. W. Manser. Diretta dal Le Comte non tutto quello che conosco mi contenta, ma certe porcellane *flammées* e certi *rouges de cuivre* delftiani, li ricordo con piacere. La fabbrica, parlo dell'antica, che oggi s'intitola a Joost Thoaft e Labouchère volge, comunque, a tener alta l'arte e a ricordare i luminosi fasti di essa noti al mondo, rinnovando il ritmo decorativo e mantenendo alti i lavori delftiani.

I batiks.

Nelle Indie neerlandesi si dà il nome batik a certi tessuti di cotone ornati da disegni coloriti con un sistema particolare. Importàti in Olanda, essi destarono la vena dell'imitazione. Uno dei primi a valersi della sorgente neerlandese M. Thorn-Prikker, si studiò di trarre dai batiks, nuovi motivi decorativi ed integrarli al rinnovamento delle arti nostre, lo che egli fece con molta fortuna. Nè lo studio si limitò al disegno; esso si allargò alla tecnica dei batiks da applicarsi ai tessuti europei. Così i proprietari della Casa d'arte « Arts and Crafts » Uiterwyk e C. raccolti gli sforzi del Thorn-Prikker aperse una fabbrica in grande di batiks olandesi, batiks con disegni del Thorn-Prikker che ebbero imitatori e diffusero questi graziosi tessuti in sacchetti, custodie, guanciali, portiere, tappeti, paraventi, rilegature, dappertutto, sì che oggi i batiks sono molto graditi (fig. 338). Di velluto, essi toccano una delicatezza che non si descrive; e la tecnica riga siffattamente il tessuto, incerta e ondulata come nel marmo, la riga con tale morbidezza che i batiks si sognano in quest'effetto. Il disegno si ostina in simmetrie e si contorna in motivi stellari poligonali di forme e bizzarrie imprecisabili; e la tinta calda, la sepia, che sovente colorisce il velluto, avorio vecchio, produce degli effetti semplici che appagano lo sguardo come le meglio indovinate armonie. Al nome Thorn-Prikker deve associarsi all'Aia quello della signora Wegerif-Gravestein, maestra dei batiks nel primo periodo, seguito tosto dalle prime simpatie del pubblico (1) e la Oost

(1) M. Wegerif-Gravestein dirige un'Officina di questi batiks dove lavorano molte ragazze.

en West, società dei batiks, tessuti e delle armi all'Aia.

Autore valente di batiks il pittore G. W. Dysselhof occupa un posto privilegiato. Il pregio dei batiks, a parte la bellezza del disegno, consiste in ciò che essi si eseguiscono sul velluto e su qualunque materia tessile, cotone, seta, tela, perfino sul cuoio e sulla pergamena e si fanno tutti a mano.

Nel Museo coloniale di Harlem e nel suo laboratorio di batiks viene adoperata la cera japonica, meno costosa della cera di ape, e la cera japonica viene mescolata con la colofonia ad aumentarne la

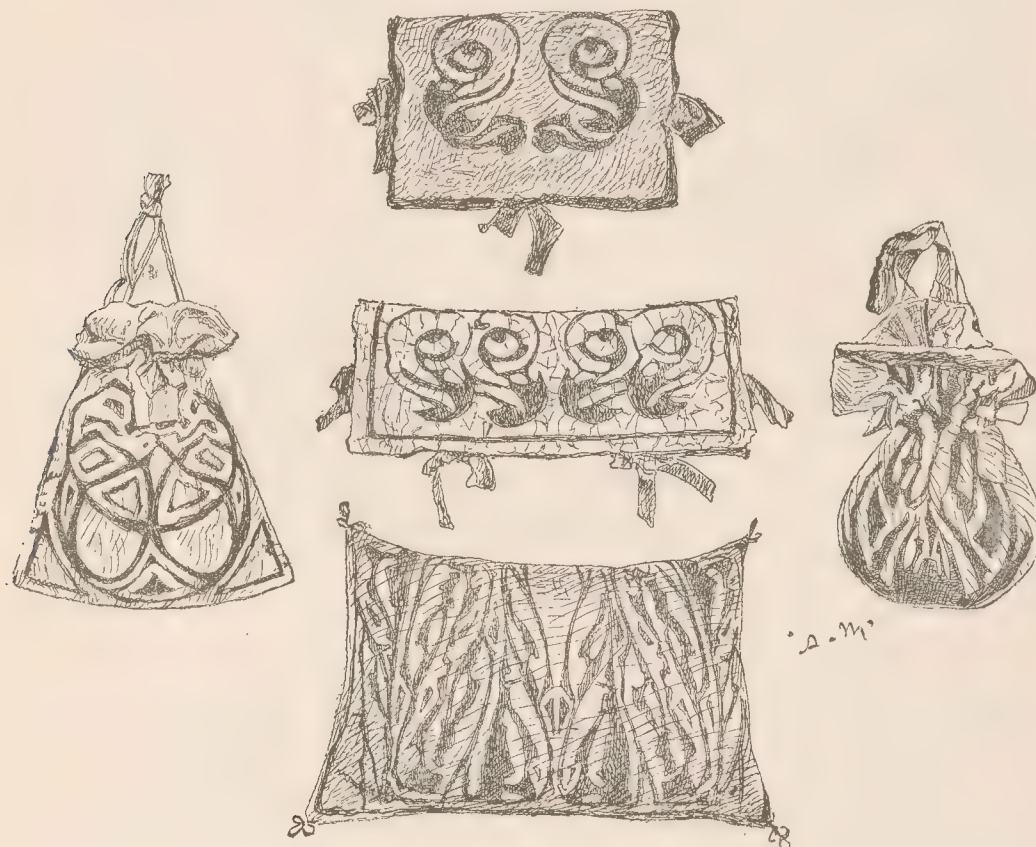



Fig. 338. — *Aia*: Batiks olandesi.

facile adesione ai tessuti; quattro parti di cera japonica e una parte di colofonia. Questa miscela a 130-140° Celsius riscaldata entro un recipiente di ferro, si presta al disegno col «tjanting» in linee dettate dalla fantasia dell'artista (fig. 339). Il quale, finito il disegno colla cera, deve colorirlo, tenendo presente che le materie coloranti pei batiks, debbono essere semplici, debbono utilizzarsi a freddo, debbono resistere alla lavatura e al riscaldamento che dilegua la cera e debbono sfidare la luce, non alterarsi, cioè, non sbiadire. Si escludono quindi i colori a base di anilina e si preferiscono i colori dedotti da materie vegetali usati dai giavanesi. Il celebre indaco di Giava si stima opportunissimo ai tessuti destinati ai batiks; una parte di indaco, tre parti di « sulphas ferrosus » con cento parti d'acqua. Miscela ottima che si conserva bene, da prepararsi in un recipiente profondo fasciato, all' interno di piombo e chiuso all'esterno. Il tessuto va immerso in questa miscela liquida poi esposto all' aria, e va

risciacquato accuratamente a distruggere ogni traccia di acido sulfureo. Così il tessuto si prepara a ricevere un bagno di acqua calda che dilegua la cera: la seta e il raso che non potrebbero sopportare questo bagno, si immergono nella benzina che discioglie la cera egualmente.

Non tutti i batiks sono monocromi, quelli a due o più colori, policromi, si eseguiscono senza difficoltà se la cera cuopre il primo colore avanti di tingere la seconda volta.

Fu accennato l'indaco di Giava soltanto, ma i tessuti (scrivo esclusivamente di tessuti-batiks) per essere più in uso delle pergamene-batiks, possono ricevere qualsivoglia colore: violetto (fusione di campeggio e acetato di alluminio, corrosivo); giallo (fusione di legno giallo giavanese o fusione di bac-

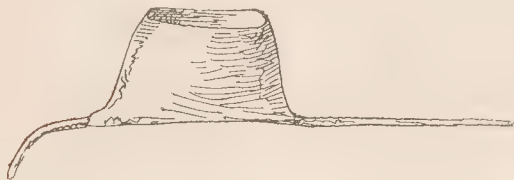



Fig. 339. — « Tjanting » piccolo strumento dei batiks per disegnare colla cera.

che di «rhamnus» con acetato di alluminio, corrosivo); arancio (fusione di « sulphas ferrosus » con una fusione di soda: in questo caso nella cera la colofonia deve sostituire il mastice); porpora (soltanto su materie prime animali seta e pergamena; fusione di tintura di cocciniglia con acetato di alluminio, corrosivo); rosso (soltanto su materie prime animali, fusione di cocciniglia con « chloretum stannosum », corrosivo).

Gli artisti olandesi sono un po' gelosi dei loro batiks, la cui esecuzione molto difficile e lunga appartiene all'arte non all'industria; quindi in Olanda vi sono gli artisti dei batiks non i fabbricanti di batiks. E citerò allato del Museo Coloniale di Harlem diretto dal Dott. Greshoff in questa stessa città, A. W. Kort, J. R. Preut, ancora all'Aja, l'Uiterwyh e C. e ad Amsterdam S. Jessurum de Mesquita tra gli artisti dei batiks olandesi (1).

Questi sono dunque i tessuti a così dire nazionali dell'Olanda i più singolari e caratteristici, ma in uno studio sopra l'operosità olandese nei tessuti, dovrebbesi ben separare il campo dei batiks. E benchè qui non sia possibile insistere su cotal soggetto è dicevole tuttavia compiacersi alla Fabbrica di tappeti, W. Stevens e figli a Kralingen (Rotterdam), tra le principali dell'Olanda molto destra nell'associare l'arte all'industria, in tappeti di lana o pelo di cammello, elemento galante alla decorazione interna.

Citai il Thorn-Prikker disegnatore di batiks: ei si potrebbe ritrovare vivace pittore di cartelloni, originalissimo in questa branca a cui l'Olanda concesse, ridente, molti suoi figli. Io vorrò unire al Thorn-Prikker J. Toorop, il più individuale dei cartellonisti olandesi a me noti, la cui arte formata sul tipo giavanese, ha scatti inauditi, ha impeti di linea e colore assolutamente istintivi. La falange dei cartellonisti olandesi impressiona e gli amatori della nostra arte forse conoscono H. W. Mesdag, J. Zon, R. de Welstein, Pfister, A. Molkenboer, Willy Sluiter, S. Moulyn, T J. van Hoytema, W. J. van Konynenburg, Privat Livemont, cooperatori ai cartelloni che le città dell'Olanda accolgono, commento pubblico alla vita in questo Paese.

Svezia (1).

Vedemmo a Torino nel 1902 la Svezia forte nel pensiero modernista; essa ivi occupava poco posto nell'area della Esposizione ma non ne pigliava poco nell'animo nostro.

La celebre Fabbrica di ceramica Rörstrand che da Stoccolma, ove siede, diffuse col suo nome i suoi luminosi prodotti accolti con soddisfazione dovunque aliti bellezza, constituisce un vanto principalissimo della Svezia. E ben si osservò che la Fabbrica di Rörstrand

(1) I batiks olandesi dunque sono tessuti o pergamene colorate con un sistema il quale ha il torto di non esser nuovo ma è tale tuttavia da interessare per ciò che i disegni che oggi precisa sono, in genere, di carattere moderno. Insieme col sistema il nome di batiks è giavanese: batiken in giavanese vuol dire disegnare colla cera, e la cera serve a tratteggiare le composizioni dei batiks per via di uno strumento di rame detto tjanting. Esso sembra un piccolo ramaiolo con una cannuccia all'estremità superiore, e si adopra ogni qualvolta si facciano i disegni non grandi, nel qual caso si usa quasi sempre un pennello. Il tjanting si riempe di cera calda la quale cola sul tessuto o sulla pergamena nell'acqua bollente, si discioglie la cera e si ottiene il batik a uno o più colori. Per i batiks policromi bisogna coprir di cera il primo colore. Si ottiene un tessuto colorito in modo durevole senza bisogno di telaio o di stampi conservando la fedeltà del disegno. In Olanda cotale industria d'arte si coltiva molto, e le cose esposte all'Internazionale di Torino nel 1902, erano eseguite dalle signorine Weerman nel laboratorio del Baanders al Museo coloniale di Harlem. Melani, *Manuale d'Arte Decorativa Antica e Moderna*, II, ediz., p. 512. Bans, *Les Batiks hollandais*, in *L'Art Décoratif*. 1900, 23 e seg. Brener, *Batiks* in *Kunst u. Handwerk*, 1903-4, p. 333 e seg.

(1) Györgyi *A svéd Kiállitás tanulságai* (Gli insegnamenti dell'Esposizione svedese) in *Magyar Iparművészet* 1910 p. 1 e seg.

con quella di Copenaghen — la Reale — e l'altra di Bing e Gröndhal colla Fabbrica di Sèvres, ultima fase, compongono la famiglia più signorile della ceramica europea che congiunge le glorie passate ai trionfi presenti.

I modelli ch'io disegnai (fig. 340) sono povera cosa rispetto al valore e alla notorietà delle porcellane di Rörstrand; tuttavia essi dicono la vaghezza moderna della Fabbrica svedese, e dicono che la fauna e la flora, cioè tutti gli organismi vegetali e animali, sono elementi di decorazione agli artisti di Stoccolma; chè tutto interrogano questi artisti e coloriscono d' una grazia la quale, semplificando le imagini, rafforza le impressioni. Io ricordo Alf. Wallander, pittore e scultore di Stoccolma a cui si riferiscono alcuni fra i pezzi più belli di plastica röstrandiana. Entrano nel regno dell'arte i vasi da me disegnati, vi entrano colla serenità che segna un diritto ammesso senza contrasti; ed essi, lungi dal formare un'eccezione, attestano una regola, un sistema e la bellezza con-

Fig. 340. — *Stoccolma*: Vasi della Fabbrica Rörstrand.

seguita col perfetto accordo delle parti che compongono un tutto. Infatti la colorazione che la mia penna non può precisare migliora, colla sua forbitezza, la eleganza delle forme; e il materiale lavorato con industria, completa il valore delle porcellane di Rörstrand, di queste porcellane moderne pegno di vittoria sul campo dell'arte.

Tien dietro a Rörstrand la Fabbrica di Gustafsberg a Stoccolma, la quale si onora di artisti insigni, come la Fabbrica di R, a cui essa non compete il passo (1). La Svezia, osservai, si circonda di architetti, scultori, pittori i quali abbandonano volentieri l'arte pura (sic. !) a creare bellezze alla ceramica, all'ebanisteria, metalli alla decorazione come l'architetto Ferdinando Boberg, marito alla pittrice Anna Boberg (1). Questa valente paesista, tralascia i suoi tubetti per disegnare dei meravigliosi tessuti, che la Società del lavoro manuale, *Handarbelets Vaenner*, eseguisce con distinzione. Onde la versatilità è comune negli artisti svedesi; e se da un lato si vede G. Wennerberg preparare modelli alle ceramiche di Gustafsberg e disegna vetrate e rilegature, dall'altro lato, vicino ai coniugi Boberg, il celebre scultore Cristiano Eriksson di Stoccolma imagina inferriate, come il celebre architetto H. E. von Berlepsch a Monaco, e modella bronzi in animate figurine, come B. Elmiqvist bronzista dalle patine misteriose raro nella semplicità. E ricordiamo il Wallander plastico e pittore alla ce-

(1) G. Wennerberg, pittore di Stoccolma, lavorò alla Fabbrica di Gustafsberg.

(1) Ferdinando Boberg oltre valente architetto, è buon acquafortista. Cf. le sue acqueforti nello *Studio* 1910.

ramica di Rörstrand, direttore artistico ad una società svedese di lavori femminili fondata dalla signora S. Gioebel che si adopera alla bellezza di legni, ricami, tessuti, lavori di abbigliamento, una specie di *Aemilia Ars* femminile sospinta all'arte da un'idealità antimercantile.

Nè la Svezia così sensibile ad ogni bellezza si astiene dal completare il quadro della sua arte obliando i pizzi: la Svezia ebbe tre centri principali d'azione merlettaria; la Scania al sud, Wadstena sui margini del lago Vetter e un po' più al nord la Dalecarlia. La Delecarlia ci induce ai pizzi contadineschi un po' rozzi ma originali e talora veramente eleganti, capaci comunque di fecondare il vivace istinto svedese ai pizzi (1).

Il nostro piccolo Stato ha un titolo di benemerenza, il titolo che viene ad esso dal coltivare con ogni sollecitudine la stampa educativa, la litografia d'arte destinata alle Scuole e al popolo. Uno dei maggiori pittori svedesi, Carlo Larsson, tratta questo genere trionfalmente andando dalla pittura murale alla litografia. Si ricordano a suo onore le decorazioni scolastiche nelle Scuole di Stoccolma, nel Liceo di Göttemburg e in una Scuola elementare di Norcköping. La storia nazionale insegnata dalle figure. Bisogna vedere un ciclo del Larsson nel Liceo di Göttemburg. In una diecina di quadri il Maestro ha rappresentato la evoluzione della donna svedese: prima la donna nell'età della pietra in una caverna intenta alle cure d'un pasto frugale e, traverso a vari quadri che determinano le tappe principali della evoluzione, il Maestro poi finisce immaginando un gruppo di giovinette, quasi stormo di farfalle svolazzanti, semplici, ingenue, eleganti, in campagna a coglier fiori, a esplorar valli per iniziarsi nella scienza e nell'arte coll'osservazione diretta della Natura.

A questo modo deve intendersi la decorazione scolastica murale o litografica; perchè se è utile alla formazione del gusto di mettere sotto gli occhi della gioventù la riproduzione dei capolavori d'ogni scuola artistica, non è meno necessario che sotto gli occhi dei fanciulli si svolgano gli episodi fondamentali della vita nazionale. Il piccolo scolare resta spesso indifferente a un capolavoro di pittura, non lo capisce perchè esso non ha nessuna relazione con lui, discorrendogli invece coll'affetto, colle memorie, colle forme semplici della vita, esponendogli le scene della famiglia, egli si commuove e ricorda quelle scene, quelle forme, che vivono in lui stesso; così l'educatore ottiene un duplice effetto, la educazione della mente e quella dell'occhio.

Ciò che capita dei fanciulli capita del popolo il quale intende l'arte che si esemplifica nelle tradizioni nazionali; e il Larsson non dimentica il popolo. Le stampe di questo Maestro poetiche e persuasive nell'ingegnosa sintesi delle linee e dei colori, si additano perciò a chi s'interessa d'arte come fossero vere creazioni; e il Larsson autore di stampe educative, ad illustrazione di libri, riviste, albi si indica alla meditazione del nostro Paese, agli italiani la cui missione sociale è di educare le masse dentro e fuori della Scuola.

L'educazione artistica è quindi curata sapientemente nella Svezia, e i saggi della Scuola d'Arte Decorativa di Stoccolma attestano un movimento di pensiero che conforta gli amici della bellezza (fig. 341, 342, 343).

La Svezia colla Norvegia offre inoltre, saggio di idealità moderna, l'originalità de' Musei all'aperto. Musei storico-pittoreschi dove, nei paesaggi verdi e cupi di piante indigene, s' inalzano delle fabbriche antiche, tipo di architetture locali, arredate cogli oggetti dell'epoca che essi rappresentano. Con questo mezzo poetico la Scandinavia espone le forme della sua arte, eccita al rispetto delle sue tradizioni ed al ritorno al culto della bellezza. Notevole: a Jönköping il Museo sorge nel Stadsparken, altezza che domina la Città, ed il più ragguardevole di questi Musei folkloristi è lo Skansen di Stoccolma aumentato dal superbo « Nordiska Musaeum » recentemente aperto.

Questi Musei hanno una certa affinità coi Teatri all'aperto, istituzione popolare, dove non si può vedere il rinascimento dell'antica tragedia ma la modernità dei sentimenti nelle linee semplici, nella grandezza morale e nella nobiltà antica. Non si accuserà quindi la Svezia di enfasi storica, di incomposta ammirazione ad un passato che non può tornare; la Svezia partecipa al nostro movimento, ama le sue istituzioni e lavora alla difesa della sua nazionalità. Lo attestano i Musei all' aperto contributo alla conservazione dell'arte locale nel quadro della vita. Tuttociò si allarga ai costumi d' ogni

(1) Bella raccolta di pizzi svedesi nella *Magyar Iparművészet* 1909 pag. 245-47.

grado e importanza, si allarga in un folklorismo fonte di rigenerazione artistica; chè i costumi popolari non si contaminano facilmente e la etnografia non deve falsarsi cogli artifici che deviano le cor-

Fig. 341. — *Stoccolma*: Argenti della Scuola di Arte Decorativa.

renti della storia. Oggi pertanto co' principi di sana democrazia, cogli infiniti mezzi di comunicazione creati dal genio moderno, i popoli tendono ad unificarsi in una fratellanza la quale modifica il color degli Stati, ma tuttocio è fatalità storica e deve accogliersi negli effetti qualunque siano, negli effetti che uniscono le idee, attenuano i contrasti, e la forma rispettano nelle leggi dell'ambiente.

Con questi artisti e con questi resultati è facile de-

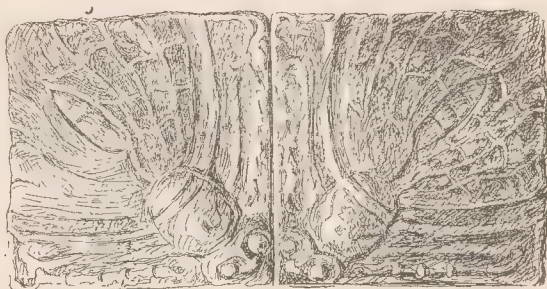



Fig. 342. — *Stoccolma*: Argenti della Scuola di Arte Decorativa.

durre la importanza che al convivio della bellezza moderna ha preso la Svezia che adduce alla Norvegia, evocante En. Ibsen e Björnstjerne Bjornson, il Victor Hugo norvegese.

Norvegia.

Questo paese, dalla poesia misteriosa e melanconica, che da poco tempo fa vita indipendente con un suo re, il re Haakon rivale di Oscar, emancipato dalla Svezia con cui divise onori e calamità; questo paese, la Norvegia, non ha il gelo nell'anima come lo ha nelle sue città e nelle sue montagne superbe; nè può darsi che in mezzo alla sua Natura selvaggia e divinamente pittoresca l'anima non senta

Fig. 343. — *Stoccolma*: Rilegature di cuoio della Scuola d'Arte Dec

bisogno di espandersi in armonie di linee e colori. Sono canti sentimentali, sono armonie poetiche: nè io raccolsi molto sull'arte norvegese moderna, la quale oggi ha stranezze arcaiche e si compiace in motivi decorativi medievaleggianti. Aquilotti stilizzati, cavalieri volanti, fantasticherie le cui forme staccano dal fondo dugentesco, da noi inizio a un'arte indipendente avviluppata nel mistero come gli aquilotti e i cavalieri che in Norvegia parlano il linguaggio nazionale ed espongono l'arcaismo norvegese, con una fermezza che scuopre la meditazione. Sennonchè i motivi antichi nazionali non tolgono la facoltà a novelle e moderne interpretazioni; e quando vedo i disegni di Gerardo Munthe, quasi oblio l'origine loro ad ammirare la schietta individualità dell'artista. Trattasi di tessuti quasi sempre; tende e tappeti che oggi si considerano i prodotti più interessanti della Norvegia. E il Munthe divide l'onore dell'arte tessile norvegese con Frida Hansen; ond'egli colla Hansen sarebbe il creatore, in Cristiania, di quest'arte che nei suoi ritmi squadrati e forti, nei suoi colori equilibrati e allegri dice, con sincerità primitiva, il perfetto accordo delle facoltà artistiche dei Maestri al tessuto moderno. La Hansen dirige a Cristiania una fabbrica tessile e molte fanciulle ivi sono avviate al disegnare e al tessere come nei paesi della Riviera ligure le fanciulle italiane si addestrano al tombolo. Alla VII Esposizione internazionale d'Arte a Venezia (1907) vedevasi la Sala Norvegese ornata di tende ideate dal Munthe ed eseguite da Giovanni Borgersen, e se esse non furono una vittoria, come non fu la decorazione della sala affidata al Munthe, quelle tende riaffermano l' originalità della decorazione norvegese. Ben più soddisfazione raccolse a Torino cinque anni prima la Hansen coi saggi della fabbrica che essa dirige, noti ormai, dopo la Esposizione mondiale di Parigi del 1889, in cui i tessuti norvegesi apparvero rivelazione d'un gusto novello e d'una tecnica accurata che entra nell'arte per occuparvi un bellissimo posto.

Un terzo Maestro norvegese si fece largo in questi tempi assieme al Munthe e alla Hansen, Giovanni Lerche, scultore di Cristiania, artista cosmopolita per il suo continuo girovagare. Versatilissimo, passa da una scultura a un lavoro di ceramica, ad un oggetto di oreficeria con una disinvoltura che si stimerebbe impossibile se l'esempio lampante non si avesse qui, in questo ancor giovane artista, che si fece tanto notare nelle ultime Esposizioni (tav. CLI).

È un modernista: il Lerche, nelle ceramiche, trae motivi di bellezza persino dalle imperfezioni a cui pervengono le sue opere per una cattiva cottura, un sobbollimento, un'infiammatura che deforma colorendo vasi, piatti, bicchieri, anfore. Altri forse distruggerebbe l'opera deformata, il Maestro norvegese carezza quasi sollecita un accidente del fuoco, e da esso trae un soggettivismo d'arte che realmente nè nasce in lui nè in lui muore. Quanti ceramisti oggi debbono al caso gli effetti strani delle coperte vitree!

Il Lerche predilige l'inatteso, lo implora dalla fredda materia; e, artista vero, interroga se stesso, il suo estro, nella creazione. Diverso dal Munthe e dalla Hansen, il Nostro abbraccia più schiettamente la modernità essendo però meno norvegese. La sua vita randagia, la sua educazione d'arte compiuta qua e là a Parigi, a Roma e altrove; alimentò il suo spirito di pensieri non integrati al movimento estetico del suo paese. Così nella immensa e multiforme produzione del Lerche, accanto a una fantasia profondamente individuale potete vedere un oggetto, un bronzo, un pezzo ceramico sfiorato da giapponismo sentito tuttavia e gustato. Lo che attesta il temperamento artistico del Lerche individuale, moderno, non soggetto in nessun caso a schiavitù.

Danimarca.

A questo Stato, che per estensione o influenza politica occupa un posto secondario nel meccanismo sociale contemporaneo, cerco di chiedere le tendenze più marcate e tralascio le manifestazioni minori. E come la Norvegia mi interessò pei tessuti, la Svezia per le ceramiche così la Danimarca mi interessa per le sue porcellane, l'arte industriale culminante di questo Paese.

La porcellana danese occupa un posto altissimo nella produzione congenere dell'Europa; essa è destinata alla bellezza quasi direi eterna, tanto fulgore d'arte emana dal bianco e dalla finezza della pasta, dalla delicatezza e dalla sapienza della sua forma.

Si parla di due celebri Fabbriche, la Reale e la Bing e Gröndhal: ambedue attingono dalla generosa Natura le forme predilette, onde la plastica e la pittura sulle nostre porcellane, decanta paesi, fiori, figure umane ed animali in piatti, vassoi, vasi, oggetti da sala, in gruppi di cui la venustà non si scorda (1). La Fabbrica reale mantiene un giardino zoologico e botanico e il suo frutto, nell'ordine della forma e del colore, è efficace sussidio all'onore delle porcellane danesi. Chi non ricorda i cuccioli, i cigni, le scimmie (fig. 344) di questa fabbrica, i gattini, le oche?

Difficilmente la storia offre esempi altrettanto ammirabili di plastica ceramica. E conforta il sapere che la porcellana di Danimarca occupa una grande quantità di donne. Onde si parla di signore e signorine appartenenti a famiglie cospicue della Scandinavia addette alle due Fabbriche di Copenaghen.

Fig. 344. — *Copenaghen*: Scimmie.... pazienti della Fabbrica Bing e Gröndhal.

A questa cooperazione femminile in parte si deve la interpretazione intelligente della Natura che sorride sulle porcellane danesi: M.lle Hegermann-Lindencrone, M.lle Garde, M.lle Plockross, M.lle Hahn-Jensen, M.lle Hoest sono signorine appartenenti alla corona femminile che circonda le nostre porcellane, a cui c'inteneriamo attirati dalla sapienza, ripeto, della forma, dalla delicatezza, dalla dolcezza del sentimento che le abbellisce.

Allato di queste signorine, artisti cospicui Arn. Krog direttore artistico alla « Reale », il Fischer, il Lüsberg, l'Ussing, il Nielsen, il Madsen, il Thomsen si unificano alle collaboratrici-donne, per la fortuna

(1) *The Royal Copenaghen Porcelain Factory* in *The Studio* 1910, p. 72 e seg. con varie illustrazioni.

delle porcellane di Danimarca nella Fabbrica Reale. La quale non devesi nè si può confondere colla Fabbrica Bing e Gröndhal, i cui resultati molto pregevoli non si innalzano generalmente alla perfezione della fabbrica gemella, dove le armonie sospirose della tenuità hanno il sopravvento, mentre i colori vivi non si abbandonano volentieri dal Bing e Gröndhal. La China col Giappone fecondano invero gli artisti di cotal fabbrica: la signorina Plockross, il Kofold, il Petersen, il Rensen-Stenestrup, il Mortensen, il Köhler, il Dahl-Jensen, ci riempiono di ricordi gentili, traduttori non solo di motivi e spunti d'arte che appartengono all'Oriente, ma rappresentatori di scene che vivono in loro medesimi, volti a un arte a noi prediletta (fig. 345).

Fig. 345. — *Copenaghen*: Vasi della Fabbrica di porcellane Bing e Gröndhal.

Nel campo dei pizzi non si obliano i saggi graziosi. L' antica provincia danese di Slesvig-Holstein si distinse un tempo nella industria merlettaria e la cittadina di Tondern, sin dal XVII secolo, fu celebrata pei suoi pizzi. Oggi la Danimarca non vuole che si discutano gli antichi plausi. Ha ragione.

Francia.

La Francia vanterebbe qualche diritto di priorità. Il De Verneuil, anzichè ai Morris dell'Inghilterra, assegna l'iniziativa del nostro movimento ai Thibault-Sisson e ai Viollet-le-Duc; egli poteva aggiungere il Didron ainé e tutti gli scrittori e i disegnatori degli *Annales Archéologiques,* i quali fecero opera utile al risveglio dell'arte nell'industria. E se il Morris riflette il preraffaellismo pittorico del suo Paese nel medievalismo decorativo e non deve nulla ai Francesi della sua fervida azione sul nostro campo, i Francesi vantano qui dei diritti i quali furono poco valutati. Sta pertanto che gli Inglesi, non hanno bisogno di chieder lezioni in Francia, neanche d'arte medieva; il rispetto a quest'arte suonò alto nella patria di Madox-Brown, di Holman Hunt e di Guglielmo Morris non dopo che esso fu esaltato dagli annalisti del Didron, nei quali si comprende il Viollet-le-Duc, uomo d'ingegno che ha fatto molto male ai monumenti antichi, spargendo un seme nefasto che avvelenò anche il nostro Paese di illustri rifacitori d'antiche architetture.

Così la Francia si assimila all'Italia nel possedere e vantare (ah, il buon pubblico!) degli artisti restauratori o rifacitori dell'antico, piuttosto che sentirsi orgogliosa di artisti creatori, atti a tracciare un solco marcato nella storia. Fiori della Scuola di Villa Medici! (1). Sennonchè la Francia più pronta dell'Italia, vide il problema del « dolce stil nuovo » e se ne interessò, ond'ebbe ed ha apostoli e artisti i quali insistono sul cammino che noi preferiamo. Voi osservate: la fiammata durò poco. Sì, la prima fiammata francese dello stile nuovo illuminò e riscaldò, ma non fu continuativa come poteva credersi in un paese artistico come la Francia, che nella pittura e scultura moderna ha dato artisti onorati da tutto il mondo; artisti « d'avant-garde ».

Roggero Marx è stato in Francia uno dei più fer-

---

(1) Curioso e sintomatico l'incidente provocato nel 1901 da un pensionato della Villa Medici, gran premio di Roma, per l'architettura M. Tony Garnier, il quale, al luogo di mandare a Parigi come saggio, lo studio di un monumento antico o del rinascimento, inviò lo studio di una *cité ouvrière*. Alla vita! esclama questo giovine architetto e avverte che l'arte non si fa coll'archeologia.

venti apostoli del risorgimento estetico che noi salutiamo con entusiasmo, ed anche il mio amico Vittorio Champier, che diresse vari anni la *Revue des Arts Décoratifs* appartiene al manipolo dei sospingitori: nè si parla delle buone intenzioni. Nel 1902 le Camere Sindacali appartenenti ai vari « dipartimenti » escludevano dai loro concorsi gli oggetti ispirati all'arte retrospettiva (1). Lo stesso anno il Consiglio dell'Università di Lione decise un corso complementare di storia su l'arte moderna e nel 1903 sorgeva a Parigi una *Académie des Arts de la Fleur et de la Plante* iniziàta da un gruppo d' artisti e uomini d'ingegno: MM. Quost, Jeannin, Rivoire, Achille Cestron pittori di fiori, M. Roche scultore, MM. Conty e Vermeil decoratori col D.r Heim botanico e R. Marx critico d'arte. Quest'Accademia trovò festosa accoglienza nel Consiglio Comunale che accordò tosto ad essa un vasto locale « Le Fleuriste de la Porte d'Auteil route de Boulogne » dove i fondatori intesero a creare dei Maestri ornatisti, preparandoli a interrogare i fiori e le piante colla loro fantasia e con savie riflessioni.

L'idea e il metodo sono eccellenti. Il fiore e la pianta, negli oggetti d'arte, costituiscono elemento di bellezza moderna; la stessa idea fu caldeggiata da me, a Milano, avanti che Parigi ne vedesse la attuazione; e io qui raccolsi la irrisione di quanti vedono la salvezza dell'arte nella visita ai Musei di oggetti morti, non a quella di Giardini sperimentali che dovrebbe sussidiare il patrimonio didattico nelle nostre Scuole. Meno Musei e più Giardini: così i nostri discepoli avranno più sorgenti vitali d'ispirazione che mezzi di plagio al pensiero sonnolento e timido. Questi i criteri ispiratori dell' *Académie des Arts de la Fleur et de la Plante*; la quale fu preceduta da altre iniziative a Parigi come quella leggiadra della società *Le nouveau Paris*, per concorsi di finestre e balconi ornati di fiori con premio alle migliori finestre o ai migliori balconi infiorati. Ciò esprime, in sostanza, una cura simpatica verso l'arte decorativa, in tutto, dalla casa alla via, vangelo d'arte moderna che a riescir efficace deve basarsi sulle ragioni della vita attuale. Commento a tuttociò, persino un periodico, *Les Arts dans la Vie*, diretto da Gabriello Mourey il cui programma sta nel titolo comprensivo e convincente, aurora di momenti magnifici. E ne ebbe la Francia per virtù di

(1) *Art. Décoratifs*, 1902, p. 98.

Eugenio Grasset, Emilio Gallè, Vittorio Prouvè, Ettore Guimard, Renato Lalique, Alessandro Charpentier, Carlo Plumet, Edoardo Colonna, Giorgio de Feure, Luigi Majorelle, Giovanni Dampt e d'una legione di artisti che saranno nominati con Giulio Chéret. cooperatore spiritoso alla bellezza delle vie coi suoi cartelloni, Alfonso Mucha pittore (1) dalle calde e passionali delicatezze e Franz Jourdain, critico d' arte dalla prosa battagliera che nell' *Art et Décoration*, rivista diffonditrice di modernità e altrove, addita gli eletti alle nostre idee.

Nancy una città in Francia che si mise tra le prime all'avanguardia del progresso artistico. Nancy, creò alla Francia la sua colonia d'arte, una scuola lorenese *l'École de Nancy* col suo magazzino di vendita, *Maison d'Art Lorraine* e il suo giornale, *La Lorraine artiste* (2). Emilio Gallé, Vittorio Prouvé, Luigi Majorelle ne sono gli artisti più in vista, artisti moderni.

Nella *École de Nancy* primo a vedersi è il nominato Gallé (3), il più noto Maestro di questa scuola è il Majorelle. Ma questi, oltrechè preceduto dal Gallé che trattò il mobile e i vetri, coltiva con maggior fortuna e ha davanti cronologicamente i fratelli Daum, vincolati al Gallé nella vivezza floreale dei loro vasi e delle loro lampade. E Vittorio Prouvé è un artista ragguardevole; egli sta fra i migliori della Francia per la mansuetudine del suo estro, la sua adattabilità ad ogni soggetto su fondo modernista; e mentre imagina dei ferri non nega la sua cooperazione ad un pizzo; e i pizzi gli fanno onore.

La scuola francese moderna — lo sa il Lettore — sta più al sistema floreale che al lineare, ed ha il torto di non stilizzare il vero volta all'influenza corruttrice degli stili dei Luigi. Tale influenza deformerebbe le sue energie, se non fosse integrata allo spirito franco; comunque, attenua le simpatie e provoca contrasti che in Francia si raccolsero perfino in una commedia del Lachenal. Ma tutto ciò che è vitale suscita discussioni, e lo scherno dei nemici non induce a scoraggiamenti.

Alcune Case industriali francesi giovarono, in Francia, alla divulgazione del « dolce stil nuovo ». Oltre

(1) Mucha, *Figures Décoratives*, Parigi, 1906.
(2) Nicolas, *L'Ecole de Nancy et ses concours* in *Art Décoratif*, 1906, II, 191 e seg.
(3) Henrivaux, Emile Gallé in *Art Decoratif*, 1905, , I p. 124, con molte illustrazioni. L'attività del G. si divide in tre parti: della terra, del vetro, del legno.

alla *Maison d'Art lorraine*, la *Maison Moderne* di Parigi, emporio d'arte moderna fu aperta da un critico d'arte bavarese, I. Meyer Graefe; il quale, quasi a sussidiare colla parola le opere degli artisti moderni, fondò una Rivista d'arte decorativa, L'*Art Décoratif*, edizione francese del *Dekorative Kunst*, pubblicato a Monaco dalla Casa Brukmann (1).

Come il Liberty a Londra, così il Meyer Graefe a Parigi raccolse i lavori di artisti d'ogni paese; e la *Maison Moderne* ch'io visitai nel 1900, rue des Petits Champs, mi lasciò una eccellente impressione. Il cooperatore più alacre del Meyer Graefe, Abele Landry, architetto navale, abbandonò le seduzioni del mare per salire al cielo della bellezza moderna (2). Col Landry videsi nella *Maison Moderne* Maurizio Dufrène, specialmente inclinato al lavoro dei metalli, Alessandro Charpentier, Felice Aubert, Paolo Follot, Maurizio Biais, artisti francesi associati al belga Enrico Van de Velde che diè il disegno per l'addobbo delle *Maison Moderne* per le sue vetrine esterne ed interne destinate a contenere gioielli, smalti, argenti, stagni, bronzi, rami, avori, ricami, ceramiche d'arte. Questi artisti si accompagnarono nella *Maison Moderne* ad altri forestieri, il viennese Gustavo Gurschner, il belga G. Lemmen non evocando la cooperazione che dette all'iniziativa la famosa Fabbrica di porcellane Bing e Gröndhal di Copenaghen, e dettero ad essa altri artisti dell'idea moderna, Giorgio Minne, persino Costantino Meunier. Essi potrebbero unirsi ad altri nomi singoli o collettivi di Case estere, il viennese Hoetger e la Casa Rappaport e C. di Budapest, ricordevole pei suoi rami smaltati a gran fuoco, irridescenze e patine famose.

Disgraziatamente tanto ingegno e tanta attività produssero meno di quanto meritavano, la *Maison Moderne* non continuò la sua opera educatrice; però il seme da essa gettato fruttò più di quanto credono gli oppositori dell'estetica moderna, cioè gli opportunisti del nostro e degli altri Paesi. Onde l'attività del Meyer Graefe sarà valutata dagli storici futuri.

Colla *Maison Moderne* crebbe a Parigi l'*Art Nouveau Bing* e con più modesti poteri si affermò la Casa Bec e Diot. L'*Art Nouveau Bing*, raccogliendo i lavori di artisti considerevoli, fu un trionfo dell'Esposizione di Parigi del 1900, trionfo personale del De Feure, Colonna e Gaillard, soprattutto del primo Maestro, che la grazia e la misura possiede in alto grado. Può quindi accertarsi che i lavori di questi artisti all'Internazionale del 1900, appartengono al meglio che la Francia produsse nel nuovo stile; ed è peccato che quell'intimo bacio di grazia non sia stato seguito da maggior costanza, e il mercantilismo abbia di nuovo sfoderato il suo orgoglio ai danni di Case come questa e del pubblico che, in Francia, secondò interrottamente gli artisti gentili e i negozianti intelligenti.

Oggi la Francia parzialmente torna ai suoi Luigi, al Luigi XVI più che al XIV e al XV e carezza l'Impero, frenesia momentanea, come fu detto, tanto più se l'esempio clamoroso del *Salon d'Automne*, ora chiuso (1910), non incuterà arditezza ai briosi figli di Giovanna d'Arco. Una sezione monacense, artisti di Monaco, venuta a Parigi dal paese più vivo d'arte nuova della Germania, scosse le coscienze. Monaco dopo essersi onorata all'Esposizione Internazionale di Bruxelles (1910), ha raccolto elogi e diffidenze, critiche e analisi deprimenti la libera vena dello stile *néo-allemand*, a Parigi. Ma tutto considerato l'esposizione monacense nel *Salon d'Automne* forte nella sua foga modernista, non lasciò nessuno insensibile.

La Società degli Artisti Decoratori che apre i suoi *Salons* annuali a Parigi, già si studiò di rialzare le sorti infauste dell'*Art Nouveau* e investendo l'apatia del pubblico, pur riconoscendo i benefici raccolti coll'appoggio di uomini intellettuali i quali chiesero mobili, bronzi, tessuti ad artisti moderni, nel 1910 lanciava una Memoria « una petite plaquette » in occasione del suo quinto Salone, contro la vecchia ammirazione del passato. La Società degli Artisti, mortificata dalla dittatura storica che in Francia allargherebbe la influenza, investendo il ritorno ai Luigi e all'Impero, « deplore vraiment que c'est dans « notre Pays seul (la Francia) qui règne une telle « apathie; les autres nations, quant à elles travail- « lent avec un enthousiaste ardeur à se crèer des « styles ». Nei Paesi indicati entra l'Italia, colla Germania, col'Austria, coll'Inghilterra, col Belgio; Si denunzia ancora, nella Memoria, il grave torto

---

(1) Sull'attività delle « Maison Moderne » veda: *Documents sur l'art industriel au vingtième siecle* in cui si parla dei lavori editi dal Meyer Graefe da scrittori d'arte vivaci come Gustavo Soulier, Gabriele Mourey, Enrico Franz, Gustavo Kahn, Gio. Rambossom. Il volume bellissimo impresso con caratteri disegnati da E. Grasset, la copertina di P. Follot, le testate, le iniziali, i finalini di En. Vogeler e le silografie di F Vallotton, merita di essere conosciuto.

(2) Leclère, *Abel Landry architecte et décorateur* in *Art Décoratif*, 1907, I, p. 49, con molte illustrazioni.

della Francia ad insistere nel formalismo antiquato della sua arte decorativa, ingenua vicino alla pittura e alla scultura francese, e il dovere di un risveglio energico per riconquistare il decoro smarrito. « Il va de notre interêt et de notre dignité, « tout à la fois, de multiplier au plus tôt nos ef« forts ». L'equivoco, l'eloquenza mercantile che signoreggerebbero l'arte in Francia, non potranno perpetuarsi, e la Società degli Artisti Decoratori guardi fidente l'avvenire.

Eppure le arditezze accendono ancora lo spirito francese. Una nuova violenta sfida alle tradizioni venne lanciata a Parigi « cervello del mondo » mentre scrivo, nel nome dell'« Eccessivismo ». Un gruppo di pittori, quasi immemore che oggi la pittura gode piena indipendenza, oblioso che la Francia, anzi, si onorò di Maestri eminenti nella espressione libera, dai forti pittori che costituiscono il gruppo del 1830 a Eduardo Manet precursore del luminismo, a Pietro Puvis de Chavannes sereno agli attacchi dei retrogradi, insensibile alla audacie de' Maestri forestieri che si chiamano Guglielmo Turner in Inghilterra o Giacomo Wistler l'anglo-nord-americano, Jaop Maris nell'Olanda, Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni in Italia, Gustavo Klimt in Austria; oblioso di tuttociò, un gruppo di pittori dichiara in Francia che la pittura non fu mai tanto sensibile al moto e al colore, non provò mai tanto le gioie della indipendenza quanto dovrebbe, e nel nome dell' « Eccessivismo » bandiscono (1910) una crociata che dovrebbe fulminare il passato e creare un avvenire d'arte intensa, eccezionale (1).

Il ritorno alla verde giocondità della Natura è buon segno, e il risveglio che si nota in Francia, oggi, alle bellezze naturali non si lascia sopravanzare facilmente. Sono gli alberi, i giardini, le praterie, le cascate, i boschi, i grandi boschi cantati da Vittor Hugo:

Quand je suis parmi vous, arbres de ces grands bois,
Dans tout ce qui m'entoure et me cache à la Fois,
Dans votre solitude où je rentre en moi-même,
Je sens quelqu'un des grands qui m'écoute et qui m'aime.

E questa che è un'azione la quale non si limita alla Francia ma si estende dovunque la nobiltà del pensiero riceve un culto, onora il nostro tempo superlativamente scettico. In Italia s'ideò « la festa degli alberi » e ogni festa degli alberi è una lezione di vita; nella Svizzera, a Ginevra, si fondò la *Ligue Esthétique* alla difesa dei luoghi alpestri, nel Belgio s'immaginò una *Ligue protectrice des Arbres* e nella Francia il *Touring Club* pubblicò due magnifici volumi *l'Arbre* e *l'Eau* nei quali alcuni buoni scrittori ispirano il rispetto delle alberete mentre lo Stato, con somma dignità, sostiene i diritti degli alberi e la sovranità dei luoghi pittoreschi. Così in Europa e in America l'azione che onoriamo si divulga e il seme gettato produce dei frutti, evita le amputazioni, difende la integrità delle regioni alberate, con molto onore di chi conserva oggi il sorriso della poesia che l'affarismo attuale sopprimerebbe.

Almeno in China! Quivi la felicità e la longevità delle persone, la loro sorte si affida al « feng shai » al vento e alle acque; e chi vuol scavare una trincea, forare un monte o atterrare una foresta deve pensarci perchè certe modificazioni possono apportar disgrazia. Lo stesso le fabbriche; quando siano troppo alte impediscono il volo degli spiriti.

Certi mobili francesi di stile nuovo si misero in burletta e si chiese se non si compongano di ossi da morto (1). Invero a certuni manca la calma, ed Enrico Sauvage, qualche volta, come in alcuni mobili al *Cafè de Paris* evoca la forma delle tibie e dei femori; nè volendo esemplificare mi isolerei al Sauvage. L'azione delle curve sospinge i buoni artisti, il Gallè ne è pur vinto onde i suoi mobili quasi sempre eleganti si agitano a un nervosismo che va contro la nitidezza della costruzione. Ma la scuola francese nei mobili s'insinua spontaneamente nelle grazie « rocailleuses ». Così E. Gail-

(1) *L'Art Dècoratif* aprì nel 1910 una inutile inchiesta sull'arte moderna. Domandò: I. Il moto attuale dell'arte applicata nei mobili è originale e spontaneo? II. L'arte moderna prospetta la sincerità d'un epoca o è il sogno di qualche artista isolato? III. Quest'arte prolunga logicamente e naturalmente le tecniche antiche o asconde un dilettantismo letterario o una volontà troppo personale? IV. Le tendenze attuali che natura hanno? V. Credete, come osserva qualcuno, che l'arte moderna non abbia sèguito? Mentre scrivo le risposte si intrecciano a favore e a disfavore dei modernisti. Un nemico dei nostri principi Cammillo Mauclair nega la spontaneità, l'originalità, irride all'isolamento degli artisti decoratori che modernamente pensano e parla di errori accumulati. Frantz Jourdain nella stessa Rivista risponde meravigliosamente alle *boutades* del Mauclair, necroforo nella *Revue Bleu* col Pelladan anche dell'architettura e della pittura moderna. Cfr. il mio articolo sul *Per l'Arte* 1910, pag. 106 7.

(1) *Meubles d'Art nouveau au Salon du Mobilier*, 1902, 43 tavole senza data ma recente. *Menuiserie et Charpentes modernes*, Choix de Documents en France et à l'Etranger, Parigi, 1908.

lard costringe il legno a curve sagomate, e Carlo Plumet e Tony Selmersheim che lavorarono assieme come Enrico Sauvage e Carlo Sarazin, non contradicono la regola generale che è tale perchè constituisce una forma collettiva, uno stile. Aggiungerò che il Plumet e il Selmersheim contribuirono ad eccitar la critica contro i mobili moderni « ad ossi da morto » per lo sforzo a cui chiamarono il

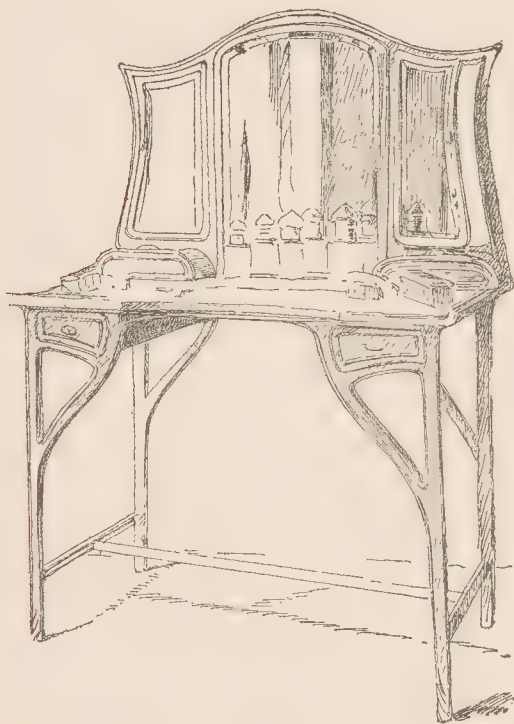



Fig. 346. — *Parigi*: Tavolino da toelette.

legno a conquistare il regno della eleganza. Nè le curve di questi Maestri associati sono sempre gradite, ma frequentemente i mobili del Plumet e del Selmersheim vibrano in una simpatica originalità. Il S. va epurandosi pertanto, e la sala da pranzo da lui esposta al *Salon d'Automne* (1910) supera in grazia e signorilità molte sue opere degli anni passati. Più composto, generalmente, è il Dufrène ed il Landry (1).

Gli artisti che in Francia disegnano mobili moderni sono legione; e il *Salon des Artistes Français* raccolse delle esposizioni ricchissime di mobili ispirati alla modernità nudrita abbondantemente d'idee. Nella popolazione degli artisti del mobile francese colgo in fascio E. Gaillard, F. Raguel, A. Angst, M. Goumain, H. Rigaud, M. Jallot, M. Gallery, G. Nowak, P. CroixMarie, M. Lambert, espositori ai *Salons* di Parigi, studiosi di bellezza e comodità, base alla costruzione del mobile moderno.

Nelle Esposizioni pubbliche gli astri dell'arte nostra rifulsero. Il Lalique, meraviglioso coi suoi gioielli, il Bigot, lo Chaplet e il Dellaherche che la ceramica giapponese intendono sfidare come il Dampt e i nominati Plumet e Selmersheim i quali lottano coll'antichità mostrando coi loro legni, i loro ferri, i loro bronzi assieme ad altri disegnatori di mobili, il Baillié, il Bourguin, il Becker, il Benouville, la utilità dell'estetica attuale.

Degli Autori accennati due trattengono sopra gli altri: L. Benouville che al moderno problema dell'addobbo d'una casa operaia offerse una soluzione pregevole (1), e il Majorelle ebanista intarsiatore culminante nella nostra arte. Luigi Majorelle di Nancy, vedemmo, è un modernista francese acclamatissimo e i suoi mobili si distinguono per le grandi composizioni di tarsia, fiori, foglie, uccelli, spesso ingombranti e contrastanti il trionfo alle linee organiche; ad ogni modo il Majorelle è un produttore di mobili ricchi ravvivati, oltrechè da tarsie, da intagli. I mobili di questo Maestro sono eseguiti con sistemi affatto industriali, onde le macchine rumoreggiano nella Officina del Majorelle, i prezzi sono relativamente modesti e sarebbero di più se le tarsie fossero pitture (fig. 346 [2]).

Tali invero potrebbero divenire con vantaggio del pubblico e senza disdoro. Reputasi assurda la tarsia dove il pennello può intervenire, ottenendo con meno spesa maggior resultato.

In antico era diverso; si fabbricavano i mobili di lusso e l'ebanisteria artistica esisteva per le chiese, le quali consacravano grossi capitali ad essa, ed esisteva pei grandi signori; ma oggi l'arte moderna si compiace e deve compiacersi a servir tutti, la collettività anelante a bellezza, la collettività che non conosce le fortune dei Creso o semplicemente il possesso di cartelle dello Stato a fasci impressionanti.

A proposito di colori e di ricchezza: fra le novità

(1) Nella tavola di sedie poco lontana di qui, si veggono alcune sedie d'Abele Landry edite dalla « Maison Moderne ».

(1) *Art Décoratif*. 1903, p. 209 e seg.
(2) Mobili di L. Majorelle in l'*Art Décoratif*, marzo 1910.

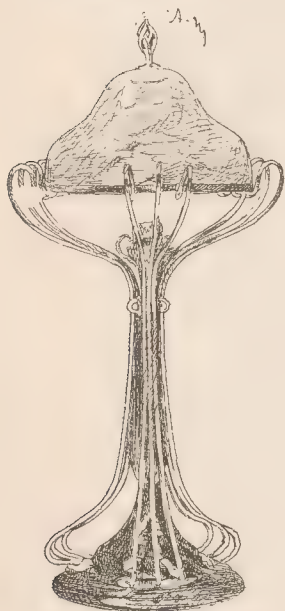



Fig. 347. — *Parigi e Londra*: Lumi.

interessa rammentare a Parigi, E. Lachenal che tenne anni sono (1900) una esposizione di mobili in cui la ceramica occupava un posto vistoso. Sono mobili che il legno determina costruttivamente in telai gagliardi, e il rivestimento ceramico allieta, nota festosa, come tal nota ricevettero i mobili settecenteschi da' bronzi dorati. La ceramica si usò anche nei mobili all' epoca della « rocaille » e dell'Impero, ma ora piuttosto è questione di misura; e il ceramista Lachenal creò i mobili in ceramica benchè abbia dato ad essi il nome generico di mobili lignoceramici: da ciò la « Lignoceramica » che lasciò il pubblico incerto.

Nè gli Autori moderni che rivestono i mobili con de' bronzi, ciò usano sull'esempio de' secoli passati: l'applicazione può essere fondamentalmente diversa quando lavora, supponiamo, Alessandro Charpentier, placchettista famoso. Questi può disegnare un mobile ad un musicista (lo disegnò) e ornarlo di bassorilievi superbi che dicono cose suggestive; perciò i bronzi qui, pur confermandosi alle linee del mobile, compiono una funzione diversa dai bronzi in serrature, maniglie, bandelle, ornamento signorile nei mobili antichi. Già non importa insistere sulla versatilità di questi Maestri; lo Charpentier scultore, modella placchette (1), medaglie (2), serrature, oggetti d'oreficeria, gingilli

Fig. 348. — *Parigi*: Stagni all'Internazionale di Venezia del 1905.

per toelette, disegna lavori di cuoio, litografie a colori, tutto come il De Feure, il quale tratta anche il paese in acquerelli disinvolti, come il Majorelle autore di bronzi, il Colonna autore di bronzi, gioielli

---

(1) V. alcune buone placchette di Alessandro Charpentier in *Art et Décoration*, 1902, p. 39.

(2) Marx, *Les Médailleurs modernes en France et à l'Etranger*, Parigi, 1902, Godard, *Médailles et Plaquettes modernes*, Parigi, 1903.

Fig. 349. — *Parigi*: Pettine, fibbia e collana.

e porcellane, essendo specialmente noto come Autore di mobili, e il Dufrène. Questi ora si mostra con un bronzo argentato, con alcuni lumi (fig. 347) soggetto gradito al Dufrène, che io riprodussi come meglio potei. Il vaso dei lumi è in rame smaltato.

Sul campo dei bronzi francesi non si trascurerà Luciano Gaillard, diverso da E. Gaillard, autore di bronzi, vasi, vassoi, else da spada di fresca seducente bellezza. Si direbbe una specialità, tanto indicano quest'oggetti un temperamento particolare alla plastica del bronzo, che come ogni materia richiede il suo « tour de main ». La Francia nell'arte del metallo, vanta Giulio Brateau (fig. 348); il lettore sa che parlo di un Maestro insigne dello stagno. Amante di agili figurette animose e della flora che ride al sole ravvivandosi in ammirabili ondulazioni, il Brateau si offusca trascinato dall'Ecclettismo. Ed io preferisco questo Maestro quando cesella tralci e fiori delicatamente, non quando si offre in braccio agli stili storici; la critica si offende a tale infedeltà pur vedendo dovunque un virtuoso eminente (1).

Non è detto oggi che lo stagno soppianti l'argento in vasi, piatti, vassoi, caffettiere: la Francia potrebbe mettere qui tanta oreficeria da spaventare.

Tralasciando il ferro che in Francia ha esecutori valenti nei MM. Morlet e Millaud, in M. Robert soprattutto, Maestro della sua arte assistito talora dallo scultore Dampt — torna il Charpentier, il De Feure, il Colonna, il Dufrène con Eugenio Feuillâtre e F. Bocquet del quale indico alcuni argenti sbalzati in una decorazione mansueta, argenti che, a sbalzo, lavorano in Francia in un ai rami, vasi e vassoi, corredo elegante da tavole — artisti e industriali come il Valery e il Bizouard, F. Scheidecker, L. Bonavallet, M. Gallerey, J. Dunand e Carlo Bugatti italiano, che dal legno va all'argento in oggetti per la Casa Hébrard di Parigi dove consparge il tesoro della sua fantasia.

Questo sommario di fatti deve limitarsi agli artisti capitali e ai prodotti fondamentali.

Così io passo alla gioielleria di cui, Maestro inarrivato in Francia, Renato Lalique empie il mondo colla sua fama. Egli, orefice e gioielliere, capo del rinascimento francese nel lavoro dell'oro, delle gemme e degli smalti, volge il gusto al capriccio,

---

(1) Stagni del B. in *Art Décoratif*, 1904, I, p. 219.

predilige le bianchezze verdastre, gli smalti traslucidi, e seduce con le armonie tenui che amano le sfumature. L'opera sua si isola quindi al cospetto di quelle appartenenti alla legione dei gioiellieri che sorride alla Francia la quale alimenta la pianta dei gioielli, nel suo suolo, preferendola. Nè questa accenna a deperire, auspice il Lalique soprattutto, che vigila con autorità indiscussa.

Il Lalique è il creatore del gioiello modernista a cui dà contorno di fiori e frutta (1); e la fauna, quanto la flora, offre materia a cotal Maestro che carezza il gioiello principesco quasi pensando, artista del gioiello, che soltanto i principi portano oro e gemme. Eppure il Lalique non studia gioielli esclusivamente ornati di brillanti e pietre costose, nè respinge le pietre che sarebbero scarti per un gioielliere dozzinale; egli accoglie le paste vitree, l'avorio, il corno, la madreperla, tanto più nei pettini ingemmati a cui spesso consacra il suo intelletto. Tuttavia i gioielli laliquiani salgono a prezzi a cui giungono soltanto i molto favoriti dalla sorte; farebbe quindi opera saggia il Lalique, a pensare alle borse non molto fornite. Egli, creando ad esse, integrerebbe meglio i suoi gioielli dalle pallide colorazioni, dai chiarori lunari, dalle patine inverosimili, l'integrerebbe meglio all'arte moderna che deve essere, osserverebbe il Ruskin, di tutti in un regno di fratellanza. I miei disegni (fig. 349 *a* [2], fig. 350 *b*, fig. 351) timidamente espongono l'arte laliquiana che contrappone le sue dolcezze coloritistiche, i suoi toni misteriosi, le sue iridescenze sentimentali, allo sfolgorio dei gioielli mercantili.

La nota d'arte che distingue il Lalique, il senso delicato del colore che il suo competitore belga, il Wolfers, pur possiede, attira lo sguardo su l'arte vincitrice del nostro Maestro, la cui benefica influenza più non si discute come il valore di lui, del Lalique, che fa pensare ai versi dell'Hugo:

Ne dis pas: « Mon art si est rien »
Sors de la route tracée,
Ouvrier magicien,
Et mêle à l'or la penseé.

Nous sommes frères, la fleur
Par deux arts peut être faite:
Le poète est ciseleur
Le ciseleur est poète.

(1) Bayle, *Chez Lalique* in *Art Décoratif*, 1905, I, p. 217 e seg. Cfr. anche *Art Décoratif*, 1905, I, p. 281 e 285 e veda Geffroy, *René Lalique* in *Art Décoratif*, 1901, p. 89 e seg. con illustr. Gioielli moderni francesi: una bella raccolta in *Art Décoratif*, 1899, p. 10 e passim.

(2) Il medaglione del Lalique qui disegnato appartiene alla sig. Robert de Bonnières. Un altro pettine del Lalique vedesi nella tavola CXLIV di gioielli chiamata al paragrafo *Belgio*.

Da ciò dunque la legione di graziosi gioiellieri o ideatori di gioielli in Francia: Gaillard (fig. 350 *a*), distinto davvero (1), Boutet de Monvel (fig. 349 *c* [2]), M.M. Jeanne. Selmersheim (3) Belville, Bocquet, Mangeaut, Joe, Decomps, Colonna, Dufrène, Prouvé, De Martilly, Follot, Hirme, Bing, Dubret autore di eleganti gioielli floreali, Nau ideatore di fini gioielli con volatili (4), e il poetico Rivaud.

Carlo Rivaud ideò dei leggerissimi anelli, delle collane leggiadrissime facendo parlare, come fu detto, « l'âme rêveuse des bijoux » (5). Questi con altri ideatori ed esecutori di gioielli, il Feuillâtre, il Boucher, il Fouquet, M.me Holbach-Chanal, il Vever, lungi da limitarsi a disegnare collane, anelli, spilloni, si estendono all'ore-

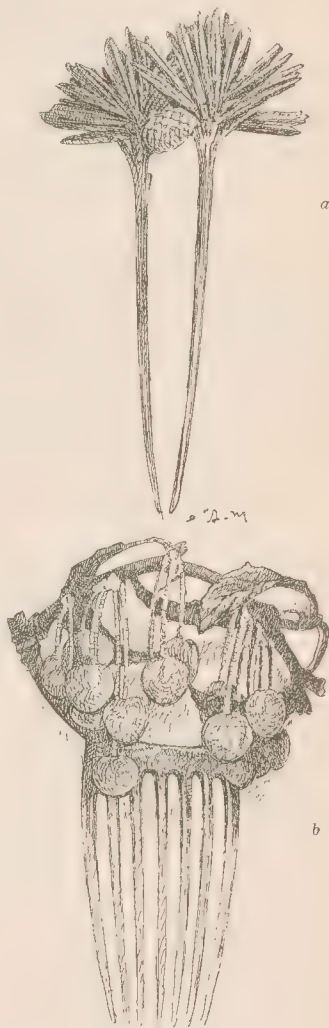



Fig. 350. — *Parigi*: Pettini.

(1) Gioielli e pettini dal Gaillard desposti nel Salon del 1904 (Société des Artistes Français, in *Art Décoratif*, 1904, II, p. 17 e ivi 1905, I, p. 207.

(2) La fibbia fra la collana del B. d. M. e il pettine del L. appartiene a un Autore tedesco. Ed. Schenck (fig. 349 *b*).

(3) *Art Décoratif*, 1901, p. 70 e seg.

(4) Beauclair, *Bijoux modernes*, Parigi, 1890, *Art Décoratif*, 1901, p. 61 e seg. Karageorgevitch *Les Bijoux modernes* in *Art Décoratif*, 1903, p. 150 e seg. A Parigi lo stile moderno negli oggetti preziosi ispirò una nuova rivista, *Revue de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie* che attesta quanto è prodigioso il pensiero moderno nel ramo di bellezza a cui si dedica detta Rivista.

(5) Graziose collane di Carlo Rivaud in *Art Décoratif*, 1901, II, p. 37.

ficeria. E i pettini, i pomi di mazza, le scatole da sigarette o da fiammiferi, interessano il loro pensiero e dalla loro facile vena escono infiorate, smaltate, cesellate, come il più sottile dei gioielli, lavorate in oro, argento dorato, patinato; chè l'oreficeria patinata gode simpatie in Francia.

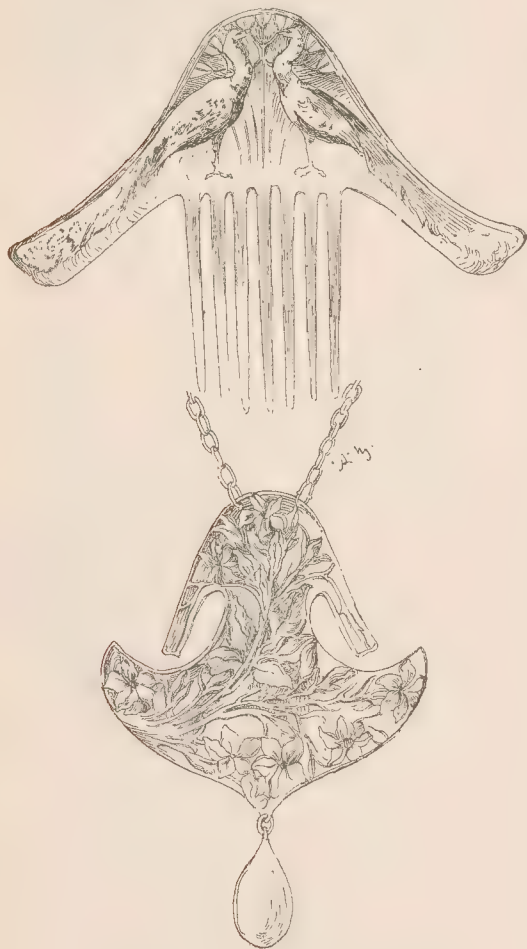



Fig. 351. – *Parigi*: Pettine e medaglione.

Emergono fra i tanti Maestri nominati, tutti qual più qual meno considerevoli nell'arte del gioiello — emergono presso il Lalique, Eugenio Feuillâtre e Luigi Boucher : essi sono pronti contributori al rinascimento della gioielleria in Francia e il Feuillâtre specialmente, smaltatore dai toni decisi, crea nell' oro e nello smalto l'artistica bellezza dei fiori seguìto da M.me De Bodinat, autrice di graziosissimi smalti. Da ciò la ideazione di gioielli personali, corredi domestici, anelli e scatole, fibbie di cintura e pendenti che caratterizzano la vibrazione, il genio moderno nell' opera di questi due Maestri francesi che unifico a quella di Giorgio Fouquet. Forse i gioielli del Fouquet stilizzanti la flora multiforme, sono un po' duri e qualche volta un po' macchinosi, ma la originalità li veste con tale squisitezza, li orna con tante idee, che la fortunata famiglia dei gioielli francesi mal si adatterebbe senza i gioielli del Fouquet (1).

Famiglia fortunata davvero, sicura del suo avvenire, se insisterà nei concetti decorativi da cui essa attinse vita rigogliosa.

Non sfugga l' uso dell' avorio nei gioielli. Come nel Belgio così in Francia si adotta questa materia in imagini coonnestate al metallo oltrechè dal Lalique, da molti Autori e, anche fuor dal gioiello, in altri oggetti; onde fu possibile riunire alcuni anni sono una esposizione di avori al Museo Galliera, tra la compiacenza e la meraviglia. Meraviglia dico, perchè niuno si figurava che i nostri giorni vantassero tanti scultori d'avorio. Nè in oggetti correnti, gli oggetti che ormai formano la sostanza della produzione eburnea di Dieppe, bensì in cose artistiche di cui, alla Esposizione Galliera, dettero saggio i Gaillard, i Vever, i Becker. E, s'intende: dal gioiello si va alla lampada, alla scatola, al pomo di mazza, al pettine, al ventaglio e ad ogni altro oggetto che l'opportunità ispira.

In Europa e in America si sono compiuti degli sforzi enormi al fine di perfezionare l'arte del ceramista; tali sforzi vennero coronati da successi, grazie soprattutto all'iniziativa francese, ai Bigot, ai Dela herche, ai Dammouse agli Chaplet che guardarono il Giappone e la China; il Giappone amico della Natura, indivisibile dall'arte che ha una voce per tutte le cose della vita.

I grès di Alessandro Bigot! Chi non ne sentì parlare? Chi non sentì esaltare i vasi di questo Maestro ceramista, vasi in vero grès ceramico, cristallino, a

(1) *Art Décoràtif*, 1901, p. 8 e seg.

L'arte del gioiello in Francia attirò una signora M.me Albert Mayer la quale solo sostenuta dal proprio amore all'arte del gioiellò, cominciò a inventar e a cesellare collane, anelli, buccole ispirandosi alla flora e tenendosi lungi da irradianti o meno irradianti influenze; così M.me Albert Mayer raccolse non vani successi.

gran fuoco, ammirazione degli intelligenti che vedono nel Maestro francese un instauratore, un rinnovatore? (fig. 352). Presso di lui il nominato Delaherche, il Dammouse, il Lachenal, ricordato parlandosi di « lignoceramica », il Milet, il Decorchemont, il Moreau-Nélaton, il Doat, il Lenoble, il Bonnard, il Robalbhen, l'Hamm, il Boissonnet, il De Vallombreuse sommano i loro sforzi al grès ceramico a cui si aperse vita novella.

Già tutta la ceramica è meravigliosamente incamminata oggi, e il suo destino è sicuramente felice come quello di una arte che possiede tutti i mezzi a farsi valere. Ideatori fertili per belle idee (v. le porcellane edite dall' *Art Nouveau Bing* su modelli del Colonna e del De Feure [1]), ideatori che colla semplicità toccano effetti gradevolissimi, come il De Feure in un ciclo di porcellane al *Salon de la Société Nationale* del 1901 (fig. 353 e 354): — essi accertano l' elogio della storia come seducono gli spiriti pensanti. E dove il giapponismo sembra raffreddare le ardue speranze, la realtà non scolora la nostra fede, non addormenta i nostri ceramisti prodigiosamente versatili in un'arte molto richiesta. Persino la Fabbrica di Sèvres ai tempi nuovi scosse il vecchio torpore; ond'essa mostrò un certo senso di ribellione al fondo tradizionalistico che impediva il libero andare all'amplesso della estetica moderna.

Fig. 352. — *Parigi*: Gruppo di vasi variegati a fuoco libero.

Sussidiata da una tecnica novella, rinnovò i suoi fulgori, le sue paste, le sue cotture, le sue invetrature; e la Fabbrica di Sèvres ammette col Michelet che il non rinnovarsi nella vita equivale a morire.

A Saint-Lambert pure i vetrai adottano, nell' intaglio e nella incisione del vetro, la gamma decorativa modernista e si concedono alla flora con semplicità e buon gusto: Gustavo Kahn, nell'*Art et Décoration* elogia i vetri di Saint-Lambert, soprattutto i vetri « sobriamente policromi » in cui i decoratori hanno dato saggio ingegnoso e novatore(1). L'ornato bianco eseguito con intagli profondi si circonda d'un vetro giallo pallido, lilla chiaro, verde tenero, rosso rosato, bruno caldo; esso orna signorilmente il vetro. Una coppa bassa sul cui corpo verde-acqua si allargano le superficie elissoidali color porpora; una grande giardiniera bianca con ornati azzurri; un gran vaso chiareggiante nel giallo su una superficie verde attestano un cromatismo grazioso. Si parla anche

(1) *Art Décoratif*, 1901, p. 10, 1905, p. 119 e seg. e *Studio*, 1908, p. 212 e seg.

(1) Anno 1907, p. 148.

di venature lievi, di scintillii briosi, di faccette levigate in un ordine che attesta utili idee moderniste.

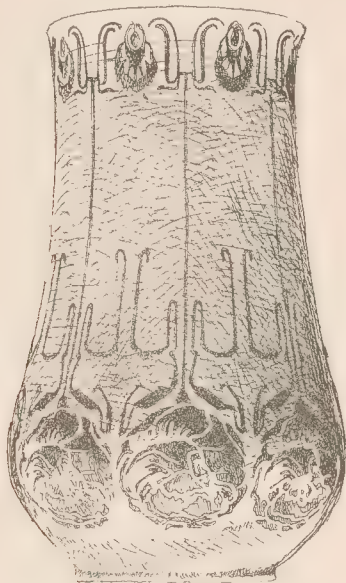



Fig. 353. — *Parigi*: Vaso, porcellana nel « Salon » della « Société Nationale » del 1901.

Possono brillare, evidentemente le tavole francesi, di piatti e vassoi eleganti, come si possono corredare

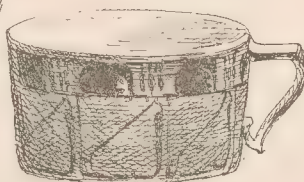



Fig. 354. — *Parigi*: Piattino e chicchera, porcellane nel « Salon » della « Soc. Nat. » 1901.

di vetri leggieri dalle forme e dagli ornati modernisti. Bottiglie, bicchieri; vasetti delicati nella purezza d'un cristallo senza macchie, portano il nome del Gallè o del Lachenal (1), e onorano la Casa dei fratelli Daum di Nancy, primeggiante i vetri da tavola, non estremamente lungi dall' arte delle vetrate, integrata alla decorazione architettonica.

La Francia cinta di tradizioni altissime nell'arte delle vetrate, se non può vantare le creazioni inglesi e nord americane (2) trionfa alla nostra bellezza con le vetrate di Eugenio Grasset, eseguite da Felice Gaudin e vive colle vetrate di A. Labouret e di altri Maestri che spesso raccolgono il plauso che onora davvero. Allieta quindi il vedere interessati dei giovani Maestri all' arte delle vetrate; essi vi portano il calore della loro gioventù, come il Bouvet de Monvel, artista versatile, che fa sentire nel vetro il suo stile largo del cartellonista qui assai opportuno (3); e col Bouvet de Monvel, E. Socard intuisce benissimo la lavorazione della nostra materia. Ne lo attesta una grande vetrata rappresentante un giardino, attraentissima nella sua fermezza simmetrica (4).

Il Grasset che ebbe in Francia molta importanza nel rinnovamento dell'arte decorativa, s'interessò persino alla moda femminile e disegnò tessuti leggieri, stoffe floreate, mantelli, corpi, gonnelle da signora provocando un moto in favore dell'arte nella moda. Perfino il De Feure si interessò a questo soggetto, al disegno di tessuti così d'abbigliamento come d'addobbo, offrendo le linee di camicette, sottane, mantelli. Ciò si vede in altri Stati, nel Belgio, nella Svezia, nell'Inghilterra, dove gli artisti del pennello, acuti ricercatori di effetti in ogni ramo d'arte, non trascurano la moda femminile in ossequio alla formula modernista; « l'arte in tutto ». Così si idearono dagli stessi Maestri intieri ambienti, in Francia come dovunque, dai mobili, ai tessuti parietali, alle tende, alle stoffe da divani, da poltrone, da seggiole. Enrico Sauvage e Carlo Sarazin si trovarono uniti ad addobbare le sale di vendita M. Jansen a Parigi, e il loro stile ondeggiante, quivi si purifica. Ed il Sauvage a Parigi, i Duplan a Lione, il Basselièvre

(1) *Art Décoratif* 1904, I, p. 40, Henrivaux. *La Verrerie au XX siècle*, Parigi, 1905.
(2) Veda paragrafi *Inghilterra e Stati Uniti America*.
(3) *Art Décoratif*, 1904, I, p. 228.
(4) *Art Décoratif*, 1904, I, p. 219. Karagorgevitch, *La Toilette Féminine* in l'*Art Décoratif*, 1902, p. 91 e seg.

a Rouen, il Fridrich a Nancy sono specialmente cari agli amatori di tessuti moderni. Il Sauvage con quest'ultimi artisti e industriali aspirò al titolo di rinnovatore dell'arte tessile in Francia, alle cui bellezze concorsero, con varia sorte, alcuni artisti addetti all'*Art Nouveau Bing*, i nominati Colonna, De Feure, Prouvè con altri Autori, il Verneuil, il Gillet, il De Latenay.

Bello sarebbe offrire molti saggi; io ne raccolsi di Vittorio Lelong, Alfonso e Giorgio Lecomte, Giorgio Paulme, dell'italiano G. Lovatelli (tav. CLII [1]) disegnatori di stoffe dal velluto al cretonne, alla seta variegata floreata (2). Tuttociò avvia alla conoscenza della carta da parati di cui discorro dopo. Intanto indico ancora a Parigi la Casa « Cornille frères » (3) che mise sul mercato alcune sete superbe a fiori, festoni, di belle tonalità, modeste e sontuose a dimostrare viepiù lo slancio della Francia nell'arte tessile vivente coi ricami e coi pizzi.

Il ricamo è un'arte che dall'evoluzione contemporanea ha tratto molto vantaggio. In Francia Giacomo Bille e sua sorella Maddalena Bille, uno disegnatore l'altra ricamatrice, eseguirono dei ricami di foglie e fiori leggerissimi (4). Quivi i ricami del principe Bojiodor Karageorgevitch (†1908) semplici, con fiori gettati a caso sull'oggetto ricamato, un guanciale, una borsetta, un astuccio rapiscono colla loro delicatezza (5).

La Francia che occupa il primo posto nell'arte merlettaria dopo l'Italia e i Paesi Bassi, sta ferma ai suoi vecchi tipi; la celebrità d'Alençon e d'Argentan che superò Bruxelles rivaleggiando con Venezia, non avrà così una gloria corrispondente nel pizzo moderno francese. Il punto d'Alençon netto e nervoso non teme, si è detto, i successi moderni finchè questi non possano toccare i trionfi del pizzo Argentan, dal retino ampio, dalla fioritura a stelle. Questo sul campo del punto ad ago; quanto al pizzo a fuselli, coltivato in Francia, nella Normandia e nelle provincie del Nord, « en dehors du Velay » osserverebbe M. Louis Oudin vicepresidente dell'importante Società *La Dentelle au foyer*, espositore d'un ciclo di pizzi nei vari tipi che si seguirono nel Velay durante il secolo XIX sino ai nostri giorni, — espositore dico al *compartiment de la Dentelle* nel Palazzo del Cinquantennio a Bruxelles — quanto al pizzo a fuselli la sua sorte oggi parifica quella del pizzo ad ago. La Francia attuale insomma fabbrica pizzi meravigliosi a Puy, a Arras, a Lille, a Vittel, a Mirecourt, pizzi personali e domestici; ma il nuovo gusto penetra incerto e senza continuità sui tomboli e sui telai. Non si esclude tuttavia che alcuni saggi leggieri, delicati, evanescenti su disegni moderni attestino un inizio felice.

Grazie a Giacomo Bille e a M Lefaurichon, che congiunsero in un effetto geniale il pizzo e il ricamo rapportato, si composero dei modelli gustosissimi. La « store » di quest'ultimo (fig. 355) in cui si aggruppano rose e rami sottili, svolti in movimenti simmetrici, è un saggio grazioso e insieme robusto. Le rose che, quasi a festoni, in duplice fila, ne ornano la parte inferiore, sono colorite d'una tinta rosata per mezzo d'un tessuto che si vede in trasparenza e nel cuore del fiore si avviva, perchè il tessuto è velato in un assieme sentimentale.

Ed ecco Felice Aubert; egli ha dato, all'attuale rinascimento, pizzi e ricami simpaticamente fragili e sontuosi, e ne ideò M. Mezzara, M.me Martin-Sabon con accenti moderni (1), e Vittorio Prouvè il quale diè i suoi disegni a M. F. Courteix, esecutore intellettuale, i cui pizzi raccolgono con interesse le Riviste d'Arte moderna. Sono pizzi d'addobbo e abbigliamento, collettoni, specialmente, su cui le Signore lasciano un occhio e anche tutt'e due (2). Non scordino le Signore, i collettoni ricamati e abbelliti di lastrine argentee — indovinino? — del Lalique. Questo mago del gioiello tormenta il sesso... nobile in tutti i modi essendo insidioso come un giudice istruttore (3).

Certi artisti in Francia, continuando la gloriosa tradizione francese delle carte da parati, offersero alla

(1) Tav. 152 il primo modello è di V. Lelong (Fabr. Basselièvre), il secondo e il quarto di G. Lovatelli (ed. Raffet), il terzo di A. Lecomte. Il secondo modello fu ideato per un cretonne.

(2) Riotor *La Soierie dans l'Ameublement et le Costume* in *Art Décoratif*, 1903, p. 176 e seg. Belle illustrazioni. Sedeyn, *Exposition des Soieries, au Musée Galliera* in *Art Décoratif*, 1906, p. 103 e seg. Bei saggi moderni riprodotti dall'*A. D.*

(3) *Art Décoratif*, 1902, p. 134 e seg.

(4) *Art Décoratif*, 1902, p. 139 e seg.

(5) A proposito di ricami, ricordo quelli della Scuola reale di ricamo di Bucarest Calea Raholveis, diretta da Anna Roth, esposti nel 1905 ad una Mostra del Pavillon de Marsan a Parigi. I ricami di questa Scuola alimentata dalle cure di Carmen Sylva, sono molto pregevoli; e l'orientazione della Scuola moderna ha carattere floreale.

(1) Pizzi di gusto moderno di M. Martin-Sabon in *Art Décoratif*, 1904, II, p. 21

(2) In Francia esiste una società « *La Dentelle de France* » che s'interessa ai prodotti artistici del pizzo a mano, indice dei concorsi e colla Camera sindacale dei pizzi, vuol giovare l'arte e l'industria di questo geniale ornamento.

(3) Il Lalique disegnò pei ricamatori, V. *Art Décoratif*, 1906, II, p. 74 e 75.

avida curiosità moderna graziosi saggi e invenzioni superbe (1): Sauvage, Bille, Lovatelli, Dufrène, Serrurier, Aubert, Couty, Tetrel, Ruepp, Baevens son nomi privilegiati del nostro campo. I fiori, le foglie, i tralci, le fronde e le figure compongono queste carte moderne; e spesso senza preoccupazione di stilizzare linee e contorni, i fiori e i tralci appaiono liberi sulle carte come vivono in un giardino. Alle volte il numero de' colori è limitato e le armonie vanno alla grazia, meno frequentemente la vivacità sostituisce la tenuità, e l'occhio non si lagna quando la tavolozza sia adoperata da un artista.

Oggi, insomma, gli artisti si interessano volentieri anche a tale produzione; e la Francia, che generalmente qui non può preferirsi all'Inghilterra, colorisce le sue carte da parati imbevuta di temi floreali, intonata al carattere del suo stile nazionale, al ritmo dell' *Art Nouveau*. Realmente l'Inghilterra è più fine sì nelle carte come nei cuoi. E vidi una quantità di rilegature francesi, portafogli, borsette, cinture decorate dal De Feure, dal Prouvè, dal Ribèroy, non comparabili ai cuoi inglesi (2).

Fig. 355. — *Parigi*: Finale di tendone («store»).

La Francia ha i suoi Maestri cospicui del cuoio come Mario Michel, autore di rilegature che eseguisce, disegnatore e trattatista, al quale si accompagna M. Meunier; e trattandosi di cuoi cesellati, inargentati, dorati, coloriti, pirografati, il Mère e il Waldraff primeggiano la nostra arte in cose piccole, non negli ampi paràti uso antico (1).

Anche in Francia come nel Belgio si nota il concorso femminile nell'arte del cuoio. M.me Alessandra Thaulow, M.me Vallgrenn (ne vidi alcune belle rilegature), M.me Rollince, M.me Darchez, M.me Lecreux, M.lle Mèlanie-Martin, M.lle De Felice, M.lle Eliot, M.lle Fornachon, M.lle Macqueron, formano un mazzetto di artiste in rilegature, cinture, portafogli, guanciali, cofanetti.

Ogni Paese ha il suo temperamento e benchè il popolo inglese si consideri più pensoso di quanto non sia, benchè l'« humour » inglese schioppetti indiavolato nelle contee anglicane, io non giurerei che un cartèllonista leggiero, brioso, spumeggiante, come Giulio Chèret, potesse appartenere alla famiglia dei figli d'Albione; — questo si dice ad onor della Francia che nello Chèret ha un caposcuola, un artista isolato che emerge e sommerge chi lo imita (2).

(1) Su la carta da parati e i suoi progressi: Vachon, *Les Industries du Papier* e *Les Arts du bois, des tissus et du papier*, cit., albo di molti Autori.

(2) A Parigi un bibliofilo parigino Enrico Monod ebbe la felice ispirazione di domandare a un certo numero di rilegatori una rilegatura d'un volume, lasciando a ciascuno piena libertà. L'esempio deve additarsi nella speranza che trovi imitatori.

(1) Belvile, *Le Cuir dans la décoration moderne* (vol. Parigi, 1902, con molte illustrazioni, Sedeyn, *Maroquinerie d'Art* in l'*Art Dècoratif*, 1901, p. 74 e seg.

(2) Mauclair, *Jules Chéret* in *Art Dècoratif*, 1903, p. I, e seg. e Frantz, *Modern French Pastellist*, Jules Chéret in *Studio* di Londra, 1904, I, p. 317 e seg. Con varie illustrazioni.

Lo Chèret è francesissimo: francese di temperamento, quindi integrato alle tradizioni storico-artistiche del suo Paese, alle più mondane, alle più capricciose, alle tradizioni settecentesche. Non meravigli perciò che lo Chèret riviva le fantasie del Fragonard, le voluttà del Boucher, le gioie del Lancret, le follie del Watteau; lo Chèret inconsapevolmente ripete tutto ciò, nei suoi contrasti di linee e luci soleggianti, come i Bengala, sui cartelloni ricchi di vita.

Francese « jusqu'à la moëlle des os » lo Chèret è capace come pochi altri di cogliere a volo la espressione, la disinvoltura, la civetteria dell'esile « grisette » parigina, e questa colloca nel paradiso della vita fra Pierrot, Arlecchino, Pulcinella, come Rosaura nella commedia italiana di buona memoria; e la sua arte, un incanto, un mistero, sa le audacie, le carezze e non ne resta vittima. Cartellonista, pastellista, disegnatore di copertine, decoratore murale, soprattutto cartellonista da vero Maestro di modernità, lo Chèret sa giovarsi del costume attuale, anche di quello maschile atteggiandolo ad effetti decorativi come si trattasse di personaggi del XVIII secolo. Nè questo è tenue pregio al Maestro del cartellone francese, allo Chèret, che colorisce il vero, non lo stilizza e lo colorisce d'una vivacità che forma lo stile dello Chèret modernissimo per quanto vedemmo, non senza vincoli atavici.

In Francia, nel soggetto dei cartelloni, nominato questo alto e suggestivo Maestro si allineano con sommo decoro il Mucha, artista ungherese che vive a Parigi, il Grasset, il Boutet de Monvel, il Clairin, il Caran d'Ache, Ugo d'Alesi, il Willette, il Grün, l'Orazi, il Gervais, il Berthon, lo Steilen, il Toulouse-Lautrec, l'Ibels, il De Feure, il Metivet, il Pal, il Bac, lo Schwabe, il Rèalier-Dumas, il Gerbaut, il Bonnard.

Finiamo colle stampe litografiche e colle piccole stampe a cui persino il Puvis de Chavannes volle consacrarsi, e si consacrò lo Chèret in copertine di romanzi, in litografie murali chiassose (mi riferisco a un ciclo edito dello Stabilimento Chix) per la Musica, la Danza, la Commedia, la Pantomima, ove il nostro Maestro riafferma il suo spirito.

La piccola stampa ha quindi i suoi cultori oggi; e Parigi, vide fondarsi anni sono *L'Atelier d'Art* asilo di piccole stampe, ex-libris, biglietti di visita, inviti a pranzo, avvisi di matrimonio, partecipazioni di nascite, programmi di feste, volti a bellezza di trovate bizzarre, serie, argute secondo il soggetto e l'artista che crea. Onde una falange di compositori moderni affluisce oggi nell'arte, compositori delle piccole stampe vincitrici nel campo della nostra gentile bellezza intima, familiare; la falange si insinua, e la Francia dà il suo ragionevole tributo ad essa, tutt'una col gruppo di artisti i quali, colle stampe litografate, vuol propagare la bellezza, fugando la volgarità dalle case borghesi e operaie. Quest'arte ha acuta penetrazione veristica, è un' arte di delicati riassunti, un'arte di vedute e paesaggi decorativi che ha un principe in Francia: Enrico Rivière.

Le stampe litografiche del Rivière, *Paesaggi Parigini* espressi in forma decorativa, compongono un assieme di varie tavole l'una più dell'altra sapienti, in cui l'arte si solleva ad una personalità ammirabile. Queste e simili stampe, che si trovano in commercio a un prezzo irrisorio relativamente al loro pregio, dovrebbero diffondersi dove si voglia fraternizzare colla bellezza, dove l' educazione dell'occhio deve comporre il suo prestigio e resistere alle figurazioni insulse che nelle case, nelle scuole, negli istituti pubblici si usano stimolati da un decoro che esse figurazioni non sanno attestare (1).

Spagna.

Nella Spagna si sonnecchia per quanto alcuni artisti si facciano innanzi. In quest'ultimi anni Jaime Morera eccellente scuolaro dell'Haes, e più ancora Ignazio Zuloaga di Eibar, da Parigi ove studiò, a Bruxelles, a Monaco, a Venezia, giunse in alto colla sua pittura modernista esuberante di vita e di colore. È un giovane che guarda dall'alto al basso la infrollita pittura del suo Paese, e oppone ad essa le sue spiritose composizioni che vibrano al ricordo dei grandi Maestri spagnuoli, il Velasquez, il Ribera, il Goya a cui (specialmente quest'ultimo) lo Zuloaga si congiunge. La parentela, naturale non ricercata dalla speculazione, volentieri si evoca quasi ad esemplificare, quasi espressione fidente sull'avvenire della Spagna artistica. Dove un certo senso di stanchezza sarebbe stato notato anche su in alto, dalla circospetta burocrazia giammai pugnace dove incalzino gravi problemi. Oh la prudenza alle tradizioni da conservare! Frattanto qui abbiamo un segno di risveglio architettonico: nel 1878

(1) M. Paolo Boncour relatore al Bilancio delle Belle Arti in Francia, ha chiesto (1910) che parte delle centinaia di migliaia di lire consacrate ogni anno dallo Stato, all'acquisto di quadri e statue, sia adoperata all'incremento dell'arte decorativa, ringiovanita nei suoi tentativi di bellezza moderna. Lodevole iniziativa e utile resipiscenza.

fondavasi la Scuola di Architettura a Barcellona, orientata verso la ricerca di forme inedite; un gruppo d'architetti adottò le idee dell'estetica che non osanneggia ai pirati, e si citano con onore gli architetti Raffaello Domenech y Montaner, Antonio Gaudi; — veterani illustri — Enrico Sannier, José Puig y Cadafalch, artisti maturi in tutta la forza dell'età che dà la coscienza di sè medesimi. L'estetica di questa nuova scuola, ossia dei maggiori Maestri, potrebbe venir riassunta dalle seguenti parole inserite in una raccolta di disegni edita da José Puig y Cadafalch da questi scritte in francese « Ce « que peut-être existe de plus positif », dice parlando d'arte catalana, « c'est un art moderne, prenant, « pour base notre art traditionnel, orné des beautés, « des matériaux nouveaux, résolvant avec l'esprit « rationnel de notre art ancien, les besoins du jour, « le poussant vers quelques unes des exubérantes « décorations meridionales, lui infiltrant même cer- « taines ornementations maureques en quelque va- « gues visions de l'Extrême-Orient, et lui impri- « mant un cachet purement local bien distinct de « tous les autres ». Le opere del Puig y Cadafalch corrispondono all'Eclettismo delle parole surriferite, riflesse nelle cose della decorazione, in Spagna, non tanto ardite di novità come in altri Stati su cui richiamai, insistente, l'attenzione. Ma occorre escire da questo Eclettismo sia pur colorito di modernità. La modernità non può implorare ogni istante il sussidio dell'antico, non deve cercarlo soprattutto; e se la fatalità etnica o storica lo impone, esso sia il benvenuto come tutto ciò che la Natura spontaneamente offre alle coscienze evolute. Non è pertanto questo il caso della estetica spagnuola, riassunta dalle parole del Puig y Cadafalch che esprimono una tendenza particolare; e Raffaello Domenech scriveva infatti molto assennatamente, non è tanto, sulle arti decorative e la vita, *Las Artes decorativas y la Vida* (1), « il Renacimiento clàsico « era un absurdo como absurdo seria pretender « que un rio corriese hacia su nacimento; tampoco « la Humanidad rehace su pasado ». E la espressione di queste arti deve basarsi su « la modificación del « arte suntuario por el arte democratico, la per- « fecta concordancia del elemento artistico con el « util, esto es, con el fin que debe cumplir toda « obra de Arte aplicado; el Arte para el pueblo « y el Arte por el pueblo; el Arte decorativo debe « ser amoldado a las condiciones actuales de la « industria y del comercio ». D'accordo: chè tuttociò corrisponde a spingere gli artisti sulla buona via.

Venne accennato il Gaudi: in questi ultimi tempi fu presentato all'Italia, che lo ignorava, quest'architetto indipendente, Antonio Gaudi spagnolo (1). Artista bizzarro, egli trasforma il gotico nel grandioso tempio la *Sagrada Familia*, trasforma il greco di Pesto nel Colonnato al Parco Güell e dà al Parco un ingresso fantasioso e al Güell erige, Palazzo Güell nella Calle Conde de Asalto, un edificio più originale dei precedenti il quale si inebria alla modernità, come un villino sul Pasèo de Gracia, tuttociò a Barcellona che deve al Gaudi una prosperosa attività modernista. Enrico Jardi, scrive da Barcellona che Antonio Gaudi è un « visionario e poeta della pietra », e osserva che la « sua forte personalità costituisce un originale tentativo nella ricerca di una nuova espressione d'arte ». Egli avrebbe attuato il paradosso « d'un edificio ove il colore, cambiando col variare della luce, ha talora più importanza della linea ». E accennando la *Sagrada Familia* il nostro A. proclama questa fabbrica « unica, superba nella sua indipendenza quasi soprannaturale » (2).

Russia.

Si fece notare la Russia nell'arte decorativa moderna con un certo suo stile nei mobili, nei bronzi, nelle ceramiche, nei tessuti, nei ricami; rozzo, arcaico, primitivo, qualche po' barbaro ma forte e sincero, uno stile che chiama il bizantino e produce molti e molti oggetti a cui non si può non accordare qualche simpatia. Il colore occupa un posto in questa arte strana che vorrebbe abbarbicarsi allo stile nuovo, in una spontanea vivacità fecondatrice di cose passate le quali si rinnovano nel vincolo di tradizioni russe. Vari artisti si preparano all'arte che ci interessa, a parte coloro che qui non ci appartengono, il pittore R. Bogayeski. Penso alla principessa M. Tenicheff e a Alessio Zinovieff che a Talachkino in una Officina dove si lavora al risveglio dell'energie artistiche della Russia, si adoperano a dettar norme d'arte.

---

(1) Paqueñas, *Monografias de Arte, revista mensual illustrada de Arquitectura, Pintura, Escultura y Artes Décorativas*, Madrid, 1907, p. 3 e seg. E *Arquitectura, Bellas Artes, Decoración, Industria, Arte Moderno, Revista mensual*, Barcellona, *Arte, Revista internacional Coimbra*. Williams *The Arts and Crafts of Older Spain*, Londra, 1907.

(1) Tavanti, *Un architetto indipendente: Antonio Gaudi*, Siena, 1901.
(2) *Renaissance Catalane* in L'*Art Public.*, dicembre 1909.

Venezia, alla sua Internazionale del 1907, mostrò alcuni saggi di questa arte decorativa in sedie e cofanetti scolpiti con maniera larga, tagliente, arcaica, arte di curiosità piuttosto che di uso, se non si contradicono i progressi compiuti nelle forme artistiche nei Paesi europei. Così io penso all'arte di Talachkino, dolcemente, come ad un canto di poeta medioevo recitato con slancio da un poeta attuale; e vedo in quell'arte, in quello stile, il principio d'un movimento modernista in Russia intonato ai bisogni del Paese. Il quale in parte vuol vedere e vede oltre quest'arcaismo leggendario. Mi riferisco a ciò che avviene nelle celebri fabbriche imperiali riunite di Pietroburgo, le Fabbriche di porcellane e di vetri. Le istituzioni sono celebratissime e vecchie: la Fabbrica di porcellana è la terza in linea di fondazione dopo quella di Meissen e di Vienna, risalendo ad Elisabetta I, precisamente al 1744. Esse si rinnovarono alle novelle idee epurate da ogni fantasticheria simbolica e ereditaria. Ciò avvenne — si assicura — anche per desiderio di Alessandro III il quale, sostenendo il principio « l'arte per l'arte » volle che le Fabbriche imperiali abbandonassero il mercantilismo sul quale erano incamminate. Così egli ne limitò la produzione ai bisogni dei palazzi imperiali; e, additando i progressi di Copenaghen come quelli che avrebbero rinnovato la tecnica e l'arte della Fabbrica di Pietroburgo, volle che Copenaghen s'erigesse maestra agli artisti russi. Così nel 1892 si chiamarono nella capitale dell'Impero due Maestri danesi, incaricati d'un arduo cómpito educativo che essi esaudirono. La direzione delle Fabbriche imperiali affidata indi al barone Wolf, uomo di buon gusto, attivo entusiasta della direzione assunta, produsse magnifici risultati nella porcellana e vetreria. Magnifici, quasi insuperabili gli oggetti incisi che escono dalla Fabbrica. Ho davanti la riproduzione del vaso in cristallo stato offerto al presidente della Repubblica Francese, M. Loubet: un po' goffo nel suo garbo esterno, nella sua lavorazione tocca un segno culminante. Ho davanti anche le porcellane russe semplici, coperte da tralci e fiori, colorite da paesaggi vaporosi, abbellite da foglie tremolanti. Artisti alle Fabbriche imperiali: G. Zimine e E. Cordess compositori e esecutori, S. Romanoff disegnatore e de Komaroff esecutore; e nomino in fascio J. Petroff, A. Timus, C. Krasowsky, A. Zotoff, S. Vilde, De Orlowsky, M. Chmakoff, cooperatori sensitivi al rinovamento estetico delle Fabbriche imperiali di Pietroburgo sul cammino fiorito del « dolce stil nuovo ». La penetrazione danese nelle fabbriche di Pietroburgo non è invero un « bel gesto », poichè tende ad unificare in una famiglia sola due distinte famiglie di ceramisti; ma io debbo obbiettivamente riferire quello che avviene sotto i miei occhi e non ho niente dà torre a quello che narrai (1).

Stati Uniti d'America (2).

Arte nord-americana gran guazzabuglio di stili! ed io rimprovero agli Stati Uniti il loro continuo pellegrinare nel tempo e nello spazio in cerca di ispirazione, ossia in cerca di architettura e oggetti da copiare (3). Gli Stati Uniti posseggono la forza per chiedere con decoro un luogo nel nostro regno e dovrebbero lasciare ai colpiti da infrollimento cerebrale la retrospettività, in quanto sia funzione estetica nel tempo che corre. Chè non saranno le raccolte dai miliardai, i Pierpont Morgan e i Wanderbilt, che ravviveranno la bellezza nord-americana; essa, per isplendere, ha bisogno di essere purgata dai detriti mercantili e opportunisti dell'arte antica, arte nata a farsi ammirare dove ne è degna non a farsi copiare dappertutto come si co-

(1) Una Signora Rachele Bernstein si lagnava nella *Construction Moderne* (1910, p 75) scrivendo dalla Russia, che in Russia sono « menacés « en ce moment par l'invasion d'une espèce de *modern style* » contro il profumo di antichità portato nel suo Paese da architetti francesi e italiani. Scrive una Signora e si può capire che difenda il profumo, non si sa egualmente intendere che essa non esalti il profumo « dernier cri ». Dio perdoni il sospetto. la signora Rachele Bernsteinè vecchia.

(2) Ruge *Kunstgewerbliche Organisationen in Nordamerika* in *Kunst und Handwerk*, 1908, p. 77 e seg.

(3) Si copiano tali quali gli edifici, nel nord-America e gli oggetti d'arte decorativa. Gli esempi di quanto dico sono infiniti. Ho sott'occhio la loggia detta di fra' Giocondo a Verona riprodotta dell' arch. Stanford White nell'Herald Building a Nuova Jork. (Cfr. *The Brickbuilder*, Boston 1906, p. 249). E talora si fanno certi aggruppamenti stravaganti come nella « Madison Square Presbyterian Church » a nuova Jork. Sotto il portico classico di questa chiesa sulla facciata (Autori gli architetti Mc. Kim Mead e White) si vedono le rose con trafori appartenenti alla facciata dell'atrio nella Chiesa abbadiale di Pomposa (XI sec.). Tanta disinvoltura, nel trattare gli stili storici, si sarebbe creduta impossibile. E non si trasformò il campanile di S. Marco a Venezia in un skyscraper di oltre trenta piani a Nuova Jork! Esso fu costruito dall'architetto Le Brun H. Sons. Ne parlo dell' « Entrance to the Ponce de Leon » degli architetti Carrère H Hastings a St. Augustin, che è l'ingresso all'atrio nella Certosa di Pavia (Cfr. *The Architectural Record*, 1908, p. 245), nè d'altro io parlo e basta sfogliare l'*Architectural Record*, l'*American Architect* di Nuova Jork, il *Brickbuilder* di Boston o le pubblicazioni consimili per inorridire alle copie letterali di antiche fabbriche italiane o francesi, di antichi oggetti industriali, per inorridire alla trasfigurazione che ne fanno gli artisti nord americani simpatici soltanto nei villini ove la copia dell'arte antica va risolutamente bandita. Cfr. il mio saggio *Architettura del XIX secolo*, II ed. » Casa D. Fr. Vallardi. In *Magyar Iparmüvészet*, 1909, p. 46 e seg.: articoli sui metodi americani nell'istruzione tecnica delle arti decorative: *A müipari szakképzés amerikai módszerei* recensione diffusa d'un vol. del Bouysse *Méthodes américains d'éducation générale et technique*. Parigi 1908 Ancora: A Nuova York, « Astor Memorial Trinity Church, si mise un' imposta bronzea e non si seppe che calunniare il Ghiberti e la porta « del Paradiso ». Qualcosa di simile avviene all'ingresso occidentale sul Campidoglio di Washington.

stuma negli Stati Uniti. Questa l'accusa, questo l'attacco che colpisce il Nord-America nella sua estensione maggiore, non tutti gli Stati della repubblica nè tutte le città, nè tutte le Officine artistico-industriali, nè tutti gli artisti della parte più ricca del « nuovo continente »; questa l'accusa e questo l'attacco a cui pochi si sottraggono nel mondo degli *United States of America.* Non che il Paese degli *Shyscrapers* abbia accolto con indifferenza il risveglio dell'arte nell'industria; il Nord America, anche a motivo della sua ricchezza, ama gli interni delle case decorati con industria; e sono quivi incaricati gli artisti, alla decorazione degli *homes* e dei *cottages.* Il male consiste nell'Ecclettismo e nella insensibilità diffusa la quale, nel Nord-America, ravviva le schiere dei pirati d'arte, copisti impenitenti d'ogni stile, irragionevoli sì da rubare e architetture e oggetti interi indifferentemente all'Inghilterra, all'Italia, alla Francia, alla Turchia e al Giappone.

Quest'ordine generale di fatti produsse qualche ribelle, e l'arte decorativa negli Stati Uniti vanta le modernità tiffanyane.

Il Tiffany, coi Danesi e i Giapponesi, fu un trionfatore all'Internazionale di Parigi nel 1900 e all'Internazionale a Torino nel 1902. Egli è il decoratore adatto al Paese dei miliardari, sontuoso, fastoso a volta a volta austero e scintillante, austero e scintillante coi suoi vetri, coi suoi musaici che evocano gli ori bizantini, le pompe d'un mondo che si sogna pieno di canti e di misteri. E cantano inni al sole le vetrate coi musaici tiffanyani; e corredano con affascinante bellezza la vita americana nel pensiero d'un' arte che ha scatti originalissimi nella ricchezza, che ha bagliori intellettuali nel lusso, nel fasto e va dall'antico al moderno come un viandante va in su o in giù in una strada. Senonchè il Tiffany è realmente un artista e, allato delle sue vetrate e dei suoi musaici, bisogna conoscerlo, Autore di lampade grevi e maestose, dalle campane simili ai colori d'un prato nella massima fioritura; colori cangianti dal pallore latteo al rosso abbagliante, al celeste lieve sentimentale in armonie che consolano. Bisogna distinguere il « Tiffany and Co. » dai « Tiffany Studios » di Nuova York. Noi che volgiamo la mente al Tiffany corriamo tosto alle vetrate di questa fabbrica novayorkese ed esultiamo al « Tiffany Studios », il quale tuttavia non limita la sua attività ai vetri dove si creò una celebrità mondiale, ma la estende a tutte le forme della decorazione nella casa e nella via. La Casa Tiffany si suddivide; e, governatore supremo di cotal forte organizzazione, Luigi Tiffany sorveglia e consiglia, corregge e perfeziona. Le vetrate del Tiffany a musaico traslucido ed i « Favrile Glass », vetri Favrile, creazione nord americana di Luigi Tiffany (1), culminano i prodotti tiffanyani e la colorazione loro, la loro iridescenza ha tal nuovi contrasti che non si descrivono. Ricordai le gravi e maestose lampade con campane musive bizzarre, multicolori, fantastiche costose e indico gli smalti sul rame di questa nostra organizzazione novayorkese, la più importante di quante nel Nord-America io conosco nell'arte decorativa. Per questo i « Tiffany Studios » raccolsero i migliori incarichi agli Stati Uniti: i Palazzi dei miliardari vollero ornarsi di vetrate tiffanyane, le Chiese di musaici; così le Biblioteche, le Università, gli Istituti pubblici come la Cappella Espiatoria in Cleveland, la Biblioteca Civica di Chicago, l'Università di Preniceton, la Zecca Federale di Filadelfia ed altri edifici dell'Unione. Quanto ai celebri « Favrile Glass ». oltre gli edifici, i Musei ne vollero conservare la misteriosa bellezza; il *Metropolitan Museum of Art* di Nuova Jork, e fuori dall'America, il Museo Nazionale di Londra, il Museo d'Arte industriale di Berlino, il Lussemburgo di Parigi e i Musei di Pietroburgo, Budapest, Strasburgo, Carlsruhe, Amburgo (2).

Il Nord-America si compiace anche ai successi della « Tiffany and Co.». Agli orefici, argentieri, gioiellieri di questa società o di questa « Ditta » che fondata nel 1837 in Nuova York, col titolo « Tiffany and Young » cominciò modestamente. Ora però, stando alle numerose ricompense ottenute nelle Esposizioni e stando a ciò che la Ditta raccoglie entro un solo tetto e una sola mente direttiva, la « Tiffany and Co. » avrebbe raggiunto il culmine del successo. Celebre un gigantesco vaso d'argento e oro massiccio escito dalla fabbrica di cui m'occupo, il quale, col nome « Magnolia Vase », conserva il *Metropolitan Museum of Art* di Nuova York.

---

(1) Vasi del Tiffany con bronzi in *Art Décoratif*, 1897, p. 113, Bing *Tiffany Gläser* in *Kunst u. Kunsthandwerk*, I n 3. Materiale illustrativo di Luigi C. Taffany e Emilio Gallé in *Kunst und Kunsthandwerk. Deutsche Kunst, The Artist, Art Journal*, ecc.

(2) A Nuova York. J. e R. Laneb, produce delle vetrate artistiche che evocano le bellezze tiffanyane, pur avendo un aspetto particolare, e si ricordano ivi le vetrate dello, « Studios of the Church Glass and Decorating Company ». Belle vetrate del Nord America eseguite a Nuova York dall'*American Opalescent Glass*, vivamente moderne Cf. *Architectural Record*, Nuova York 1907 p. 79. Il Nord-America tratta largamente i vetri artistici da finestre. Veda anche i saggi della *Church Glass and Decorating Company* sempre a Nuova York.

Il « Tiffany and Co. » avrebbe concorrente, specialmente nei mercati dell' Unione, la « Gorham Manufacturing Co. ». Casa di argenterie e oreficerie più antica di qualche anno della « Tiffany and Co. » (la G. M. C. si fondò nel 1831) la quale in oggetti ecclesiastici domestici e personali, in servizi da tavola, toelette, trionfi, vassoi, zuppiere, bottiglie, porta sigarette, pomi di mazza, cesella l'argento con perfezione. Inclinata pertanto, la « Gorham Manufacturing Co. » ai Luigi, cioè alle forme settecentesche, essa meno esprime la nostra idealità o la esprime in particolari decorativi floreali, talora in argenti, i quali tuttavia non respingono la nostra attenzione se non altro per la finezza esecutiva. E chi consideri l'organizzazione industriale della G. M. C. resta sorpreso alla vastità di quest'azienda, che si ramifica da Nuova York a Chicago, San Francisco, Parigi, in uffici e magazzini americanamente pomposi.

L'arte moderna raccoglie dei resultati confortanti, tra i ceramisti: le ceramiche delle « Rookwood Pottery » (1), di Cincinnati, primeggiano nei Paesi dell'Unione. Nessun segreto tecnico ignora la « Rookwood Pottery » e l'arte che ivi pare sorpassata dal magistero materiale, non è tanto che gli esteti non si compiacciano alla bellezza di questa famosa fabbrica, la quale coi « Tiffany Studios » sostiene l'autorità dell'arte nell'industria oltre l'Atlantico. Io ricordo i toni soffusi dei suoi vasi, in cui i temi floreali si unificano agli effetti d'una colorazione rosseggiante, pagliettata, verdastra, giallastra, brunastra, sforzo vincitore di fiamme che vetrificando il colore, preparano aspetti nuovi, incanti che si offrono alla gioia delle nostre pupille.

Tien dietro alla « Rookwood Pottery » di Cincinnati la « Grueby Faience Co. » di Boston, che in vasi semplici, dalla linea e dal tono al solito misterioso spesso cupo come il bronzo, suscita entusiasmi non disuguali a quelli che i vasi di Cincinnati sogliono destare. È giusto, dunque, di fronte a tali resultati l'attacco con cui ho cominciato; perciò io, contrastato da queste bellezze isolate, stimo che un giorno esse dovranno svegliare il genio nord-americano a cui ingiustamente si attribuisce la sola passione dei dollari. Il nord-americano si apre alla bellezza come il cittadino d'ogni Paese. Occorre però che gli Stati dell'Unione fortifichino la educazione estetica e la orientino sulla via opposta alla retrospettività. Non si curino essi de' nostri arcaismi; il Vecchio Mondo non si salva dalle sue tradizioni le quali ne impediscono i movimenti. E il Nuovo Mondo, che non ha questo peso addosso, colla sua virtù giovanile deve offrire esempi diffusi di bellezza moderna.

(1) Vasi della « Rookwood Pottery » a Cincinnati in l'*Art Décoratif*, 1899, p. 7 e seg.

Un ramo nord-americano prolificante in creazioni giovanili è quello dei cartelloni che negli Stati Uniti esultano in W. Bradley, L. Rhead, W. Woodbury, W. Carqueville, Ed. Penfield, A, W. Dow, J. J. Gould, Miss Ethel Reed (1). Il Bradley, primeggiando, trovò delle note molto originali, vivaci e audaci coi suoi cartelloni *When Hearts Are Trumps by Tom Hall,* e *The Chap-Book,* ed anche il Rhead trovò degli accenti spiritosissimi, profondamente moderni in alcune composizioni.

Italia.

L'Italia arrivò tardi ed arrivò impacciata ed irresoluta. Troppe tradizioni da conservare, troppa falsità in queste tradizioni, in questi monumenti dell'arte antica eterni, vuolsi, all'ammirazione del mondo. Sì l'ammirazione sta bene, ma andiamo avanti; ammiro anch'io, ma vedo salire volentieri il nobile orgoglio di un' arte nuova italica.

Si disse che i precursori del nostro movimento sentirono la poesia del Medioevo e questa poesia li riscaldò, riscaldò i Ruskin, i Morris, i De Verneuil i Viollet-le-Duc, i Didron ainé. Ma forse l'Italia non ha i suoi antichi studiosi di quest'epoca? Giulio Cordero di S. Quintino nel 1829 stampò a Brescia un'opera *Della italiana architettura durante la dominazione lombarda,* buona, autorevole, ma purtroppo non tanto buona da farsi intendere dai sordi, nè tanto autorevole da ringiovanire gli artisti.

Da ciò l'arte nuova in Italia tarda, impacciata e tale perchè non deriva dalla evoluzione medievalistica; quindi se i Cordero di S. Quintino fossero in Italia legione, il nostro terreno sarebbe lo stesso sterile di frutti. Non deriva dalla evoluzione medievalistica di-

(1) In *Architectural Record* Nuova Jork 1908, p. 445 e seg., V. l'articolo ben illustrato con fregi infantili e decorazioni di stoffe murali *Decorating and Furnishing the Country Home.* Ciò esprime un'adattamento che consola i modernisti.

cevo, la nostra arte; perciò difetta di unità e dello spirito che dà colore di stile unitario ai singoli prodotti. Manca così del gusto che affratella in una sola espressione armonica gli sforzi collettivi, i quali s'impongono grazie a virilità d'ingegni individuali e a sodezza di fede; s'impongono all'orda ignorante dei falsi artisti dei falsi novatori, il cui numero in Italia non solo sorpassa quello degli innovatori colti, ma supera i falsi novatori di qualsiasi Paese. Forse anche per questo l'Italia vide contrasti irosi allo stile moderno, e li vide più violenti d'ogni altro Paese, persino dopo l' Internazionale di Torino, la quale fu una rivelazione, soprattutto a chi negava il movimento estetico attuale e la sua grandiosità.

Fra le miserie italiche questa negazione e questa opposizione basata parte sull'ignoranza delle leggi storiche, parte sulla ignoranza della nostra arte all'Estero, è una vergogna e una condanna.

Risero. E chi esclude che lo stile nuovo al sorgere visse di incertezze formali pur trovandosi sicuro nel principio informatore d'aperta, non cieca, opposizione alla stilistica antica? Ma a poco a poco le incertezze dileguarono, il tronco si vestì d'ordine e di bellezza ed il nostro è lo stile della verità perchè rappresenta la evoluzione. Evoluzione non è però stravaganza. Così il modernista non vuole sconvolgere il mondo, e vuole conquistare l'opinione pubblica colla persuasione come fu conquistato l'avvenire dagli stili storici, incerti, ancor essi, al loro nascere. E come va epurato il patrimonio d'arte antica, così deve epurarsi quello dello stile nuovo, deformato dai falsi ingegni, dagli ascari della nostra idea.

Nè mi stancherò di raccomandare la distinzione fra cattivi e pessimi cultori del nostro ideale, il quale viene colpito da chi manca di dignità. I pessimi cultori li combattiamo noi stessi, essi sono gli ascari del nuovo stile, i soldati di ventura di ogni pensiero che offra loro lauto guadagno e larga popolarità: noi che non vogliamo quello nè aspiriamo a questa, se non venga da se, grazie a' nostri studi, noi combattiamo i soldati di ventura del « dolce stil nuovo » richiamando le Scuole a cultura di bellezza vera alla Natura e alle fonti vive del bello, corrispondenti ai bisogni attuali (1).

Il nostro insegnamento artistico-industriale è povero di cultura che non sia quella grafica; e da noi, soprattutto i vecchi insegnanti che non ricevettero alcuna istruzione oltre quella pratica del disegno e della modellazione, sono nemici della cultura generale. L'insegnamento artistico-industriale all'Estero s'inalza invece sul campo di tale cultura e le nozioni di matematica, geografia, storia, fisica, storia dell'arte aprono la mente agli scolari e li spingono a un grado di superiorità che i nostri scolari non conseguono. Da noi si entra nelle nostre Scuole senza quasi saper leggere e scrivere. In Italia tutti debbono avere la licenza elementare ma essa è titolo insufficiente a predisporre verso idee elevate. E se

---

(1) Tesorone, *Le Scuole d'Arte applicata alle Industrie nella Mostra didattica di Roma chiusa il dicembre 1907* in *Art. ital. dec.* del 1908, p. 2[illegible] e seg. con molte illustrazioni e più propriamente il volume pubblicato negli atti del Ministero di A. S. e C. *Mostra didattica*, ecc. Roma, 1908. Relazione di Giovanni Tesorone il quale, specialista di prosa didattico ufficiale o di queste relazioni artistico industriali, possiede lo stile dolce a simili lavori e la virtu di uno stile che va al. . . . giusto mezzo.

Il relatore dunque, persona molto gentile, qualche po' incerto, sulla via da prendere, si ribella al dogmatismo, a dirla come egli dice, di chi sostiene la modernità, e offre la prova in se stesso d'un eclettismo sbalorditivo.

A Firenze e a Roma, p. es., consiglia la imitazione degli antichi modelli classici ed esulta agli esercizi a memoria che si usano a Firenze. Le opere d'arte fatte a memoria! Non rido per non spiacere al relatore, mio eccellente amico. Il quale tuttavia qui potrebbe difendersi perchè consiglia la imitazione di vecchi modelli, e questa può farsi a memoria, ricordando motivi e riunendoli.

Senonchè la imitazione non fu mai sensibilità, passione, impeto, termini massimi e necessari all'arte personale, cioè all'arte non al trionfo della memoria. Purtroppo è questo continuo stato d'incertezza, questa oscillazione continua fra il si e il no, quello che guasta i caratteri ed avvelena la vita attuale.

Nè si offendono, così parlando, le persone; il veleno trovasi nell'aria, nell'ambiente e pochi si sottraggono ai suoi effetti.

Un altro relatore ufficiale delle nostre Scuole nel detto volume scrivendo sulle scuole lombarde cita, esemplificando, quella di Lissone e, esce in lodi parlando di Lissone « centro importantissimo », d'industria ebanistica. Importantissimo? Forse perchè getta sul mercato una quantità inaudita di mobili. Non giova dunque commentare, ed io mi limito a dire che con tali giudizi non si incoraggiano nè maestri nè scolari, e si allarga la sfiducia in chi fa e in chi giudica. Ma perchè non si possono evitare questi errori? Non vorrei aggiungerlo: questo secondo relatore propone un programma educativo basato sulla copia degli stili antichi. Insomma da questo si e no, singolare stato d'incertezza, si raccolgono i risultati che tutti vediamo.

Con una Legge del 30 giugno 1907 e un Decreto 22 marzo 1908, lo Stato italiano ha dato un nuovo ordinamento alle nostre istituzioni; gli insegnanti si avvantaggiano benchè certe restrizioni tolgano molti dai nuovi benefici. Ma lo Stato non si interessa di indirizzo artistico, lasciando il grave còmpito a una Giunta superiore di nomina governativa. La qualcosa potrà sembrare giusta e prudente; e speriamo che dia frutti buoni e maturi. Per ora è lecito non aspettarli tali quali il progresso della vita li invoca. Comunque, un passo è fatto. E se non fosse la ingiustizia della nuova legislazione riguardante i vecchi insegnanti delle nostre Scuole che non entrano nei miglioramenti della legge, nemmeno gli insegnanti di quelle Scuole che da quattro e più lustri raccolgono lodi ufficiali ed extra-ufficiali, la Legge e il Decreto potrebbero consolare chi s'interessa al nostro insegnamento. Cfr.: *Bull. Ufficiale del Ministero A. I.* e C. maggio 14 pagina 126 e seg. e 4 giugno 1908, p. 493 e seg. Lo Stato ha troppo l'abitudine di guardare più alla carica pubblica che al valore delle persone che chiama od è sospinto a chiamare nelle sue Commissioni. Per il momento insomma è vano sperare che le nostre Scuole si ringiovaniscano. (Cfr. la mia lettera sulla nuova Legge in *La Scuola del Disegno*, Bologna, novembre 1908 e *Annali dell' Industria e del Commercio*, 1903). — *L'insegnamento industriale, commerciale e professionale di alcuni Stati esteri*. Roma 1903). — V. anche: *Notizie sulle condizioni dell'insegnamento industriale e commerciale in Italia ed in alcuni Stati Esteri*. Annuario del 1907, Roma 1907.

non fosse la intuizione e il vento che tira favorevole al ringiovanimento estetico, dovrebbesi perdere la speranza alla definitiva vittoria. La incoltura deriva, nel campo nostro, anche dagli Istituti di Belle Arti che alimentano l'insegnamento artistico-industriale; e ad assistere a certi Congressi, a leggere certe Relazioni d'insegnanti — a parte la forma che lotta spesso infelicemente cogli ordini costituiti: la grammatica e la sintassi — si prova un alto senso di meraviglia alle gretterie mentali di chi parla, scrive e approva, che è poi quegli che insegna o è candidato a insegnare nelle nostre Scuole. E niente di più naturale che siano costoro, questi congressisti e questi relatori, a esaltare lo studio degli stili da essi fatto male, impreparati a riceverlo; niente di più naturale che siano costoro che magnificano i rilievi dal vero, mal capiti nella loro funzione educativa, perciò ostacolo piucchè luce alla bellezza storica. Questi signori confondono l'arte col mestiere, gli artisti coi professionisti (1).

Tutte le Scuole italiane non sono però insensibili al fàscino dell'arte moderna; per quanto si dica alcune Scuole, tra le principali, quelle superiori di Milano e Venezia, sono sulla via d'emanciparsi totalmente dalla « santa antichità »; ed a Milano le Scuole dell' Umanitaria sentono il fremito della nuova vita estetica. E mi sovviene la Scuola d'arte applicata a Siracusa che mercé un insegnante valoroso, Giovanni Fusera, non si isterilisce sulle ripetizioni degli stili antichi, e muove il passo energico al rinnovamento che qui si esalta (2).

Bisognerebbe intendersi però sulle fonti educative che sono varie ed appartengono agli insegnanti d'ingegno che sanno scuoprire queste fonti, non ai compilatori di programmi scolastici che vivono nelle nuvole della rettorica. Si usa esaltare i Musei; io non li esalto e li ammiro da storico, li ammiro anche da artista purchè non fossilizzino i cervelli. Il pericolo atroce non mi farebbe respingere, se mai, i Musei d'arte decorativa moderna: e se i Musei non potessero divenire castelli del sonno, io solleciterei che si aprissero i Musei d'arte decorativa moderna. Oramai la coscienza contemporanea va preparandosi al sereno rispetto dello stile moderno, va disponendosi ad ascoltare, anche in Italia, le cento voci disperse dell'attività artistico-industriale vòlta a modernità; nè si vuole scavalcare audacemente le mura di quei castelli che ho detto, i quali spalancheranno le porte alla nostra arte sospinti dalla dignità e dal nostro buon diritto. Conviene tuttavia sollecitare l'evento. E l'Italia, come l'Inghilterra, nel Museo di Kensington, mostrerà e mobili e bronzi e argenti e ceramiche nelle sue Collezioni e oggetti decorativi d'ogni genere, i quali non parleranno di lontane avventure, ma parleranno di cose viventi sole o unite alle opere che si inabissano nella storia.

Cos' era l' arte nell' industria, in Italia, prima del « dolce stil nuovo »? Quello che era ed è altrove, dove si vorrebbe perpetuare la menzogna. L' alta società si lasciava sedurre dalle pompe della retrospettività, intagli, stucchi, pitture nello stile segnatamente del Rinascimento e del Roccoccò, e gli artisti non ambivano a nessuna originalità, a nessun accento individuale. Il medio ceto, poi, non poteva non secondare il falso, palla di piombo all'alta Società nella fine del XIX e nei principi del XX secolo. Chè il falso nella nostra arte dalla ispirazione andava alla esecuzione, tanto più dove i precetti dell'economia gravavano sulla gente non denarosa.

In fatto di mobili, p. es., la fabbricazione scese orrendamente. Il centro più importante dell'ebanisteria nazionale, la Brianza, gittava sul mercato della merce indegna; e la Brianza lungi da limitare la sua azione alla Lombardia, a poco a poco estese la rete dei suoi affari in tutta la Penisola; così un po' dappertutto l'ebanisteria brianzola afflisse gli animi incorrotti.

Il mercantilismo purtroppo è il fondamento della vita attuale, ma se si guardano certi luoghi della verde Brianza popolati di ebanisti più che Roma non

(1) Recentemente (1910), anche a motivo d'una fiera ma documentata inchiesta sopra gli Istituti dipendenti dalla Direzione generale delle Antichità e Belle Arti (Relazione sugli Istituti, ecc., Roma 1910), e sul loro disordine amministrativo e didattico, tornò in discussione la vecchia tesi sopra il riordinamento dell'educazione artistica e sull'opportunità di chiudere questi Istituti. La verità è che gli Istituti di B. A. perchè facciano il meno danno possibile, non dovrebbero presumere d'insegnare l'arte la quale non s'insegna, dovrebbero limitarsi al disegno e offrire ai giovani gli strumenti necessari ad esprimere l'arte, addestrando la mano a quella che potrebbe dirsi la calligrafia della bellezza. E dovrebbero integrare l'istruzione dei giovani e prepararli a capire i problemi della vita combattendo la incoltura che purtroppo oggi è la base di quanti frequentano gli Istituti di B. A., a parte le eccezioni che la legge non invoca e noi escludiamo dal nostro esame. I giovani padroneggiando gli strumenti dell'arte, il disegno, la modellazione, l'ornato, la figura, l'architettura, troveranno la propria strada, la quale se non sarà nell'arte sarà nell'industria. Frattanto lo Stato responsabile, eviterà il cumulo di spostàti che gli Istituti di B. A. gettano sul lastrico ad implorare lavori e a sollecitare mecenati, la cui pianta oggi cresce al sole dello *sport* non all'ombra della bellezza nei quadri e nelle statue.

Questo, intanto, il fondamento della nuova legislazione artistica che deve demolire gli organi attuali dell'educazione creata a formare dei professionisti non degli artisti, a fecondare il mestiere non l'arte.

(2) Alcuni saggi furono pubblicati dall'*Arte ital. dec. e ind.*, 1909.

fosse di statue, si arrossisce alla fabbricazione ebanistica in cui si sforza ogni idea di buon mercato (1).

Le case di avvocati, medici, industriali, sono piene di ebanisteria brianzola, non fedele allo stilismo perchè lo stilismo eseguito bene costa troppo ma stretta a forme stilistiche, riassuntive a cui i nostri artefici abituarono la mano. Corsero per le fabbriche brianzole dei modelli e questi, tradotti nel legno, si vedono dappertutto nelle case del medio ceto; e se le persone che abitano queste case non fossero sempre le stesse, ci sarebbe da credere, guardando i mobili, che dappertutto s'avesse a trattare cogli stessi individui. Dunque nè idee nè esecuzione; onde più giù non si poteva discendere anche contro quelli, fra gli ebanisti delle città, che animati da buon volere, o meno sciupati dal mestiere, sognano un certo decoro. Però giova tracciare una linea che distingua la pessima dalla ragionevole fabbricazione sostenuta da disegni accettabili. La Brianza oggi in cui scrivo (1909) non è tutta compagna. Cantù, Meda, Rovellasca, sulla linea di Como abitata da molti falegnami, tentano la nostra via con qualche frutto. E la tecnica raggiunge più che non si creda un grado di maturità che sgomenta gli ebanisti a Milano; onde distinguesi la ebanisteria di Cantù, Meda, Rovellasca da quella di Muggiò, Varedo, Seregno, Lissone che si mantiene al grado dozzinale del passato. Non si può escludere quindi che Cantù, Meda e Rovellasca, non possano un giorno compromettere il commercio ebanistico di Milano, perchè i progressi di questi ultimi anni verso il « dolce stil nuovo » fu rapido in quelle terre, grazie ai giovani educati nelle Scuole milanesi recanti nella fertile Brianza la nuova parola rinnovatrice. Milano chiede infatti di essere salvata; e il salvamento Milano scorge in una tassa protettiva che aggravi i mobili delle campagne. Intanto però Milano si presta a diffondere la produzione specialmente canturina, aprendo eleganti rivendite di mobili fabbricati a Cantù in quello stile moderno che una volta, come altrove, ivi si contrariava; e Cantù spesso merita elogio. Tuttociò isterilisce, comunque, la produzione milanese; e la Capitale Lombarda che intorno agli anni dell'Esposizione di Torino accrebbe la sua attività ebanistica e vide grandi e ben avviate Officine che oggi languono o si dissolvono, la Capitale Lombarda traversa (1909-10) una crisi economica nei mobili.

Certi Maestri, ecclettici invincibili, dànno intanto a Milano saggi di insensibilità estetica ricostruendo gli antichi Castelli plauditi dagli amatori delle sale arredate all'antica, con quadri di Maestri antichi, malamente capiti i quali, se non valessero molte migliaia di lire, non riceverebbero i sorrisi di chi li acquista, o se li fa comprare a chi li conosce.

Chi scriverà la storia dei costumi alla fine del XIX secolo e al principio del secolo XX, avrà davanti un materiale curiorissimo di contradizioni e menzogne; e l'arte che espone lo stato d'animo di una epoca e di una società, dà corpo alle menzogne che oggi scompaginano la morale (1).

Gli artisti italiani, ossia la maggioranza di essi, impreparati a ricevere le dottrine dello stile nuovo, superbi al loro gonfiato valore nell'arte e al loro sentimento estetico inesauribile, raccolsero l'idea della modernità sul primo a cuor leggiero, ridendo e schernendo, ed imitarono gli stili passati e accolsero l'orpello degli stili presenti cresciuti sull'albero della modernità. Onde i Paesi delle vittorie moderniste alimentarono gli artisti italiani e l'Italia divenne tedesca, francese, belga, nel vanto di artisti moderni, i quali subivano le influenze forestiere colla stessa beata indifferenza con cui essi avevano

---

(1) Melani, *La Crisi nell'ebanisteria lombarda*, Conferenza detta, il 1.° dic. 1901, Torino 901.

(1) La più amena e solenne, tra le recenti menzogne estetiche, si vede a Roma (1911) all'Esposizione Internazionale destinata a festeggiare la proclamazione del Regno d'Italia. L'Italia doveva mostrare, esultando, le sue attività regionalistiche e non seppe inventare che tanti Padiglioni nello stile antico delle singole regioni quante sono le regioni. Le quali, rappresentate da Comitati, compirono meravigliosamente il loro mandato riunendo, ciascuna. in un unico edificio, parecchi motivi d'arte regionalistica, a formare delle *juliennes* molto saporite. E le feste commemorative del 1911 avrebbero dovuto esaltare l'attività italiana in ogni campo durante il periodo della indipendenza nazionale, esprimere la coesione delle nostre regioni e la loro operosità. Non si può dire che i Padiglioni nello stile antico, dimostrazione della vacuità artistica attuale, non siano un'invenzione meravigliosa. Le Riviste illustrate e i giornali sono andati a gara a riprodurre i Padiglioni, a incensarne gli Autori e a commentare le lodi del pubblico. Ci sarebbe da stupirsi che fosse avvenuto il contrario. Nell'ora torbida che volge, la stampa — fatte poche eccezioni — si riscalda soltanto alle simpatie della folla.

Altro esempio solenne! La Cappella espiatoria di Monza inaugurata il 29 luglio 1910, ideata dal Sacconi, attuata, con qualche modificazione, dall'arch. Guido Cirilli, ricca, alta, monumentale, con un gruppo, la Pietà di Lod. Pogliaghi Colonna greca, dunque, di quel dorico che cinquanta o sessant'anni fa comparve a piangere nei Cimiteri, simbolo e forma di dolore (quanti Cimiteri dorico-greci in Italia! uno recente — vergogna! — a Milano; quello di Musocco) secondo una formula degli accademici oggi ripresa dal Sacconi-Cirilli ad attestare il vecchio pensiero. La colonna dorica di Monza ricevette pertanto la gonnella ad allargarsi sull'ampio stilobate che forma la sostanza godibile della Cappella. Due croci s'appiccicano alla colonna: l'Olimpo e il Paradiso, e in cima la corona regale largisce i suoi ori a tutto Mancarono gli applausi all'architettura e alla scultura? Ai mosaici, ai bronzi, agli alabastri, alle gemme *vere ?* Neanche sognarlo. Povero denaro

disegnato o disegnavano il Rinascimento, il Roccoccò o il Musulmano. Il tempo modificò le falsità; e l'Esposizione a Torino trasse i nostri artisti a meditare più di quanto le Scuole non li mettano in grado di fare (1). Le Scuole appartengono in parte allo Stato e sono governate da idee timide e ondeggianti, ne' il nostro mondo ufficiale, nè la nostra frondosa burocrazia si sente attratta dal « dolce stil nuovo » (2). C'è di buono, però, che l'Italia è piena di Scuole d'arte applicata: esse si allargano tumultuando nelle grandi città e si annidano quiete nei piccoli villaggi. Attenti a non lasciarsi abbaccinare, direbbe un mio dolcissimo amico, dai grossi titoli! Una recente (1907) Mostra didattica a Roma esulta alla fitta nota dei premiati a questo nostro insegnamento, tantochè l'Italia dovrebbe andar lieta oggi nel legittimo rgoglio di possedere un insegnamento artistico industriale sostanzialmente confortante e parzialmente perfetto. Chi se ne duole, dunque, sta dalla parte del torto; e chi non crede a me, legga i documenti da cui traluce un Ecclettismo comodo e onesto, amico del nostro stile quasi a metà (1). Nè io so se questo può giovare al soggiorno dei forestieri che visitano l'Italia monumentale; so che questa indifferenza o questa

---

(1) Quando Raimondo D'Aronco, architetto intelligente, disegnò il Palazzo per la Esposizione Internazionale di Torino molti restarono male a quel Palazzo. Il D'Aronco aveva mostrato avanti immaginazione ed indipendenza; ma purtroppo dove queste virtù potevano meglio spiccare, egli spense il nativo spirito guardando l'Austria da perfetto assimilatore. Tantochè a Torino le costruzioni austriache, la Villa eretta dal Baumann in ischietto stile viennese non si distingueva dal ritmo delle costruzioni daronchiane. Intendasi: se la fatalità storica conduce a certe rassomiglianze non si deve artificiosamente allontanare questo buon diritto per dar posto ad un errore, ma nel caso di Torino il D'Aronco volle parlare tedesco senza ragione. Egli per esser moderno, risolutamente moderno, non trovò miglior mezzo che rivolgersi ai Wagner, agli Olbrich e agli altri maggiori satelliti del firmamento viennese. E fu un male. Da qualche anno lo stile austriaco, che tendeva ad invadere il territorio italiano, indietreggiò un poco, e oggi nostri giovani modernisti domandano a loro stessi le forme d'arte e i più coscienti possono ricordare qualche forma estera perchè in un'epoca come la nostra, coi facili scambi e colle relazioni continue, ciò è inevitabile.

Il D'Aronco ricevette il Diploma d'onore dalla Giuria internazionale di Torino. Io giurato non convenni su questo giudizio come su altri della Giuria. Non amo i copisti di alcun genere, nè copisti dell'antico nè copisti del moderno; quindi mi opposi al Diploma daronchiano. Nutrivo tale rispetto e tali speranze nell'architetto veneto che il Diploma mi sembrava un'offesa al D'Aronco, il quale un istante sviando dalla rettitudine estetica aveva scelto un mezzo a farsi valere indegno di lui. E dire che questo mio gesto sarebbe stato mosso da « spirito di antitalianità »; Così io fui accusato di « scandalosa vanagloria avendo spregiato » tutte le concezioni artistiche del nostro Paese ». Cfr. *Relazione Protesta e Ordine del giorno, votato dall'Assemblea degli espositori la sera dell'11 Ottobre 1902 in Torino*. Ecco, dovevo sostenere l'arte decorativa italiana in confronto coll'estera alla Internazionale del 1902; dovevo sostenere l'assimilazione italica e le barbe tinte dell'« Aemilia Ars ». Per tuttociò esiste la critica ufficiale. Così se al mio posto si fosse trovato uno dei soliti giudici « accomodanti » gli espositori della predetta assemblea avrebbero trovato il loro legittimo rappresentante. Ma io non sono una persona accomodante; non un eterno candidato a cariche ufficiali; io non sono un arrivista. Sono un uomo studioso, che lavora incessantemente per un'idea e per l'arte che ama.

(2) La maggior differenza tra le nostre Scuole d'arte industriale e quelle dell Inghilterra, della Francia e dell'Austria consiste, come notò il D'Andrade nella relazione qual giurato delle Scuole d'arte appl. nell'Esp: Universale di Parigi, consiste in ciò che le nostre Scuole sono ferme sulla tradizione, e mosse da uno spirito conservatore che nelle Scuole estere non esiste. Bravo! (*Art. ital., dec.* 1901, p. 39).

(1) *Elenco dei premiati delle Scuole industriali e commerciali in Roma* (nov. dicembre 1907. Cfr. tale Relazione cit.). Le nostre Scuole sono consorziali, ciascuna vien presieduta da un Consiglio Dirigente alimentato da varie fonti, da quanti sono gli enti consociati che meno curano di farsi rappresentare (lo Stato compreso) da persone competenti e più da ambiziosi eletti al governo della pubblica cosa o da persone realmente preparate all'ufficio che esse debbono coprire. Il compito di questi Consigli dovrebbe essere soltanto amministrativo, invece si estende alla parte didattica e ha dominio pressochè assoluto; onde gli insegnanti, i veri tecnici alle Scuole, sono esclusi o sono rappresentati dal direttore nel Consiglio, utile all'insegnamento se egli ha ingegno e coraggio. Nè si parla della posizione precaria d'ogni maestro la quale non incoraggia i migliori a restare nelle Scuole; nè dei poveri stipendi, nè d'altro che intralcia la esistenza alle nostre istituzioni, che se in quest'ultimi anni si sono un po' inalzate, in parte almeno, buona parte sonnecchiano e vegetano per mancanza di ardire in chi governa e in chi insegna. Scrivendo così mi si dichiarerà irriverente verso il documento ufficiale da me or ora indicato. Ma io, persone a parte, pongo una fiducia mediocre a' documenti come questi, anche perchè debbono rispecchiare e conciliare il sentimento di troppi fra cui, per avventura, il sentimento di dilettanti e di amici del quieto vivere. E veramente il Tesorone, relatore alla Mostra predetta metterebbe un po d'acqua nell'entusiasmo che può presentare il lungo elenco delle Scuole premiate, troppo, ahi troppo lungo davvero; e riferendo la sua e la idea del suoi compagni nella Giuria, egli ammette che l'indirizzo delle nostre Scuole « lascia sentire la necessità di un rinnovamento ». Però qualcuno mostrò una certa sensibilità al moto ascensionale dell'estetica moderna. Quindi, più ancora che le Scuole, sono ingessati al passato i Musei che dovrebbero alimentare le Scuole. I Musei d'Arte industriale da noi sono indifferenti agli oggetti moderni e rimasero vincolati al passato. A proposito di Scuole si agita una questione in Italia e un po' dappertutto sopra l'opportunità di unire le Scuole d'arte applicata alle Officine; l'Umanitaria a Milano, che vuol far troppe cose per comporle tutte bene e difetta di tecnici non potendosi dar cotal titolo a degli improvvisati orgianzzatori di Scuole non privi di buona volontà ma poveri di preparazione; l'Umanitaria abbracciò l'idea dell'educazione simultanea del disegno e dell'Officina, e fondatrice di Scuole d'arte applicata lodevoli, offre agli ebanisti e ai fabbri ferrai la istruzione mista come la offre in altri rami d'arte. Senonchè le Scuole Officine per certe industrie, i pizzi, i ricami, possono accogliersi poichè non offrono alcuna difficoltà d'attuazione, per altre urta nel fatto gravissimo che i giovani non possono frequentare le Scuole se non abbandonano la Officina che dà loro la vita. E noi non dobbiamo dimenticare che le nostre Scuole sono serali ed hanno un orario limitatissimo, e non possono facilmente cangiarsi se non facendo violenze alla ragione d'esistere di coloro che debbono frequentarle. Chè le nostre Scuole sono operaie davvero. Esse raccolgono i giovani i quali traggono il pane dal lavoro dell'Officina; onde sono pratiche quando non contradicano questa condizione fondamentale, la quale giova tuttavia alle nostre istituzioni. I giovani portano quindi nella Scuola col senso pratico, la pratica del loro mestiere, cioè una opportuna preparazione manuale, che diviene qualcosa di piú all'età in cui i nostri alunni possono ammettersi alla composizione di oggetti industriali. Difatti è raro che alla composizione non sia ammesso se non chi possiede la pratica manuale del mestiere, a cui noi, colle nostre cure, vogliamo imprimere un atteggiamento d'arte, purgando il cattivo gusto imperversante nelle Officine. Nè noi possiamo allontanarci dal criterio gentile che la Scuola è avviamento d'ogni disciplina, ed essa dà quanto può dare; l'uomo intiero si fa fuor dalla Scuola e diventa più o meno buono per infinite circostanze che qui non si possono neanche in parte enumerare. Quanto poi all'insegnamento nostro, esso sorse dal principio che le industrie d'arte dovevano migliorarsi nel gusto, e questo miglioramento si consegue collo studio del disegno e della plastica, della plastica soprattutto che viepiù avvicina alla realtà i nostri alunni. Raffiniamo il gusto dei giovani e forse un progresso visibile non si farà molto aspettare, anche perchè il nostro raffinamento agisce sulle coscienze. Perciò chi possiede la istruzione, meno si lascera trasportare dall'avidità del guadagno, tanto più se tale avidità debba equivalere a negligenza di lavoro. Chè il lavoro materiale, la tecnica del mestiere, i nostri alunni imparano all'Officina cento doppi più adatta della educazione pratica attinta nelle Scuole. La prima è più a contatto della vita e la seconda è limitata necessariamente al poco, al troppo poco, a un pezzo eseguito in tutto l'anno, a un povero saggio che sovente non convince come il lavoro dell'Officina. Volete creare

indulgenza non m'interessa ossia non mi intenerisce. Amo le idee nette, e, per averle, bisogna rinunciare a molte cose anche a dar giudizi ufficiali nelle materie che si conoscono. Auguro, comunque, al mio Paese di rispondere all'indifferenza ufficiale collo slancio col quale rispose la Germania extra-ufficiale che ha mente e lavora, che vuole la indipendenza del pensiero e non serve le collettività interessate a speculare sulla bellezza.

La Germania dicemmo, primeggiò all'Esposizione di Torino, avvenimento nobilissimo nella storia dell'arte moderna. Eppure la critica italiana, soprattutto dei giornali ove essa è in mano ai dilettanti, non attribuì l'interesse che doveva alla « Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna » tenutasi a Torino nel 1902 (1). Impreparata allo studio della presente attività, sorpresa dal fervido movimento dell'Estero, non capì, trascurò, avversò, si indispettì come bambino che fa le bizze davanti a persone che vede la prima volta; onde lo spettacolo della nostra critica fu umiliante. Noi abbiamo un torto, quello di crederci sommi perchè la Classicità ci procurò una nominanza universale, quasichè solo il nostro Paese abbia monumenti e bellezze. Invece ogni Paese ha il suo patrimonio d'arte: l'Italia vanta Roma e il Cinquecento, la Francia possiede il Medioevo e il Roccocò. Parlando poi della modernità decorativa l'Italia, che tratta con disprezzo la nuova estetica, riafferma la angustia del suo pensiero. Ecco come si poterono vedere a Torino degli insegnanti di Scuole d'Arte combattere la Esposizione come se fosse stata creata da una masnada di scrocconi.

L'ingenuità salì quindi, a Torino, ad espressioni tipiche e a manifestazioni talmente imprudenti che un Ministro coraggioso avrebbe potuto sopprimere chissà quanti sussidi alle Scuole nazionali se avesse ascoltato a Torino il giudizio di educatori suoi dipendenti. Ignoro se il dispetto contro la nostra Esposizione fu alimentato dai fabbricanti di mobili, ferri, bronzi, argenterie degli stili passati; e ignoro se la produzione mercantile attuale abbia contribuito a ottundere, a Torino, l'intelletto di chi avversa la nostra idealità. Posso accertare che lo scherno allora sorpassò ogni misura; ed ora che s'interpone una ra-

---

degli esecutori d'eccezione? Sarete fuor dalla vita e li ingannerete. Il materialismo educativo della Scuola porta seco molte difficoltà di attuazione ed è simile a fiore di serra.

Offrite quindi i mezzi agli alunni di un lavoro non affrettato, essi vi daranno dei mobili e dei ferri accuratamente, artisticamente eseguiti. In tanti anni di insegnamento professionale io mi sono formato questa convinzione, la convinzione che l'Officina nelle Scuole costituisce una amplificazione, dirò così letteraria, un'idea apparentemente bella da letterati e da dilettanti.

I preposti alle Scuole tengono ogni via ad invitare nelle Scuole dell'Umanitaria gli alunni, si rivolgono direttamente ai grandi Stabilimenti e qui, sebbene poco persuasi (ho le prove) dell'insegnamento grafico e pratico per la impossibilità di impartirlo nelle presenti condizioni sociali, trovano silenzio e indifferenza.

Nè parlate delle Scuole officine-estere. Anche dove il resultato è lodevole, la Scuola non è serale: le *Fachschulen* in Austria, e parlo dell'Austria così fiorente nel nostro campo, coi loro corsi di ebanisteria e ceramica, di vetreria e metallurgia sono destinate ai giovanetti che escono dalle *Volksschulen* avendo 14 e 15 anni, e qui compiono un tirocinio di disegno o di Officina come ciò avviene in certi orfanotrofi d'Italia, in alcuni dei quali, anzi, si bandì l'insegnamento dell'Officina e i giovanetti si mandano ai laboratori esterni. Sono laboratori di tirocinio, di noviziato industriale, molto diversi dalle nostre Scuole serali frequentate da giovinotti evoluti nella tecnica di mestiere. L'Austria fondò, è molto tempo, le cosiddette Scuole generali operaie, *All gemeine Handwerkerschulen* che, press' a poco, equivalgono alle *Fachschulen* e sostituiscono il noviziato professionale dei giovanetti dai 12 ai 14 anni d'età. Sono Scuole di cultura generale di disegno e di lavoro pratico. E se si tratti delle Scuole centrali (*Gewerbliche Centralanstalten*) a fine più alto, il fatto non cambia. E poi, in Austria, queste Scuole centrali intendono specialmente a formare gli insegnanti d'arte applicata Le *Ecoles professionelles de la Ville de Paris* tanto rinomate, la *Diderot*, la *Boulle*, la *Bernard Pallisy*, ecc., hanno gli alunni che vivono nella Scuola tutto il giorno ricevendo il desinare e la cena gratuitamente e tornano a casa la sera. Nè continuo a esemplificare. Potrei indicare le Scuole femminili del Belgio, ma altrove accennai la istruzione donnesca in questo Stato (v. il paragrafo: Belgio) e di qualche Scuola inglese, potrei accennare la famosa *School of Art* di Birminghan. Colla sua azione radiale essa unisce l'insegnamento teorico e pratico chiedendo agli alunni non le ore della sera ma quelle del giorno, ed un vigore che i nostri giovani non possono avere dopo le fatiche diurne delle Officine. Ecco come i giovani possono lavorare all'aperto nella buona stagione lungi dai soliti gessi e dalle volpi impagliate. Rivenendo a noi, la prova dell'Umanitaria dovrebbe ammaestrare: le Scuole Officine del legno e del ferro sono anemiche; gli alunni sono, in sostanza, gli operai stessi delle Officine che appartengono agli insegnanti delle Scuole. E le Scuole pur vantano Maestri ragionevoli e indirizzo saggio. Or se le Scuole-Officine dell'Umanitaria corrispondessero ad un reale bisogno a quest'ora, dopo gli anni dalla loro istituzione colla réclame che l'Umanitaria sa farsi, le Scuole sarebbero piene di alunni. Non amplifichiamo dunque, e restando sul terreno pratico offriamo ai nostri giovani, l'alimento del disegno. Il resto vien da se. Piuttosto se qualcosa c'è da fare ancora, facciamo che le Scuole serali siano assiduamente frequentate anche per desiderio dei padroni, e i giovani abbiano un numero meno d'ore da lavorare; così alle nostre Scuole non porteranno lo sfinimento delle loro energie cerebrali e fisiche, il quale costituisce un ostacolo maggiore a quello dell'insegnamento monco come chiamano l'insegnamento del disegno industriale, le persone che non sono dell'arte, quelle che non hanno pratica di operai, non valutano bene le condizioni della vita contemporanea, non sanno distinguere la pratica dalla teoria e per voler troppo non ottengono nulla.

(1) L'Esposizione di Torino del 1902 diè luogo tuttavia a varie pubblicazioni. Ogni Rivista d'Arte se ne occupò; io ne scrissi nell'*Arte italiana decorativa* e *industriale* a. 1902-3 *nel Journal of Decorative Art.*; Manchester, Londra, nell'*Architectural Record*. Nuova York. Volume importante, quella della *Deutsche Kunst und Dekoration* ben illustrato col testo di G Fuchs (Ebbe una riedizione) e anche l'edizione francese: L'*Exposition internationale des Arts décoratifs modernes à Turin*. Mai, Ottobre 1902. Opera illustrata con 400 vignette. Fra le Riviste (1902) veda specialmente Gmelin *Die internationale Austellung für moderne dekorative Kunst in Turin*, 1902 in *Kunst und Handwerk*, 1902, p. 293 e seg. Buoni studi furono dati dall'*Arte Decorativa Moderna*, a. 1 e seg. dal Thovez, e il Fierens Gevaert fe' uno studio su la sezione del Belgio all'Esposizione di Torino in *Durendal* Bruxelles, agosto 1902. *I mobili alla* 1.ª *Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, Torino 1902. Due albi di 50 e 30 tav. Torino senza data. Della stessa serie: *L'Architettura alla* 1.ª *Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*. Insieme Dettagli, Interni: Albo di 30 tav., Torino, senza data. Polifilo, — pseudomino d'un architetto più pronto ad adorare un frammento del passato che a pregiare una ricerca moderna. in uno dei giornali dove è azionista, accusò di sterilità l'Esposizione di Torino; e, indicando lo insuccesso delle nuove tendenze, confermava che il suo pensiero sta lungi dalla vita assorto tutto nella contemplazione dell'età morta.

Peccato che a Torino fosse assente la scuola secessionista austriaca!

gionevole distanza fra quella Esposizione e noi, noi esultiamo alla meritoria iniziativa di Torino, una delle più intellettuali iniziative di cui quella città può menar vanto.

I forestieri poco inclinati al « bel Paese » allorchè si tratti di cose moderne, valutarono molto la Esposizione, e cotal disinteressato giudizio conforta (1).

L'avvento dell'Arte decorativa che nobilita le case e la via, fu accompagnato in Italia da un movimento di ricerca retrospettiva, specialmente diretto alle industrie artistiche femminili. E sorsero delle Società artistico-industriali anteriori all'Internazionale di Torino — tale l' « Aemilia Ars » o, la Società Anonima Cooperativa Nazionale che siede in Roma. Parliamo di questa Cooperativa che ha il pregio di conglobare molte energie italiane in una onorevolissima azienda. Chè la Cooperativa di Roma, nata nel 1903, aperse ampi rivi alle industrie artistiche rifiorite all'ornamento della casa e della persona (2). Nè si limita a questo interesse mercantile la Cooperativa, ma si estende all'incremento di ogni lavoro femminile a regolarlo e affinarlo nella bellezza, ordinando la produzione in tal modo che le lavoratrici possano dedurre il maggior frutto dal lavoro. La modernità e generosità dell'intento seduce qui innegabilmente; ed io non lesinerò la lode alla Cooperativa che si dirama in Comitati regionali e si prepara a più fertili resultati che conseguirà se essa estenda la sua azione oltre il nostro Paese. Questo comincia a tentare difatti. Ma meno essa accende la fantasia alla modernità: la Cooperativa di Roma accoglie tutto purchè rivesta carattere d'arte. E se Perugia, che assiste al risorgimento della sua antica industria de' tappeti serici « a punto fiamma » e alla redenzione di ricami da biancheria, attinge al passato le forme dei tappeti e dei ricami che oggi lavora; se Pescocostanzo evocando le tradizioni dei pizzi locali si muove a risveglio benefico e le pizzettaie di colà rinnovano le forme antiche nei paesi attuali; se Circello (Benevento) si redime a un'industria di antichi tessuti in lana a rilievo, e l'arte dei pizzi va rifiorendo da Pescocostanzo a Napoli, a Coccolia (Romagna) in piccoli paesi ed in borgate che si smarriscono fra le alberete dei colli e delle pianure, e tutto ciò avviene sul fondo di antiche tradizioni, fredda colleganza storica non ardita innovazione di bellezze, ciò meno interessa alla Cooperativa che siede a Roma. La quale dovrebbe incoraggiare invece l'originalità e il rinnovarsi de' ritmi d'arte, non assistere o impassibile o lieta alla copia delle antiche bellezze. Il mondo va avanti e si rinnova, nè si rinnova col guardar indietro.

Io vedo le difficoltà di conseguire un resultato pratico sur un programma come questo; e vedo il facil modo di ottenerlo battendo invece la vecchia strada, benchè il pubblico sia infido (1). Ma vedo altresì la infecondità estetica della nostra Cooperativa, la quale rinverdisce le vecchie tradizioni e trascura il nuovo ramo di bellezza, la bellezza moderna, alla nostra corona.

Su questo principio si basano le mie riserve sopra la Societa Anonima Cooperativa Nazionale, si basano sulla sua retrospettività che non può aver baleni di luce ignoti alla storia.

La Cooperativa somiglia tutta quanta, la « Aemilia Ars » la società or ricordata la quale, avanti la fondazione dell'Anonima di Roma, sorse a Bologna grazie ad uomini e signore cospicue della regione emiliana e romagnola, sotto la guida specialmente di Adolfo Rubbiani il quale, dal restauro degli antichi monumenti si condusse alla modernità larvata a cui dà fede « l'Aemilia Ars ». Così la Corporazione emiliana, il cui primo seme fu gettato dal conte Cesare Ranuzzi-Segni nel 1898, precorse la società sedente nella Capitale che allargò il programma della « Aemilia Ars ». Ed io che pregiai la Corporazione emiliana, che ne stimai i meriti sul campo delle Industrie d'Arte chiamate « dall'Aemilia Ars » ad

---

(1) In Italia non si trovò un editore che si assumesse una pubblicazione, ben fatta, sulla Esposizione di Torino. Uno scrittore (che non sono io) aveva in animo di scrivere un libro che conservasse il ricordo di quella festa d'arte; ma, invano, egli battè alle porte di più che una casa editrice italiana. Invece in Germania spontaneamente il Koch di Darmstadt pubblicò un superbo volume sull'Esposizione internazionale di Torino, il volume delle *Deutsche Kunst und Dekoration: Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin*, il quale ebbe una seconda edizione.

(2) *Le Industrie Femminili Italiane*, Milano 1906. Volume composto di varie monografie appartenenti e diverse Autrici. Con illustrazioni. E Rosselli, *Industrie Femminili italiane* in *Almanacco italiano*, 1904, p. 336 e seg.

(1) Da noi, insomma dappertutto, i maggiori nemici dell'Arte si schierano nel pubblico, ossia l'ignoranza d'arte del pubblico moderno attraversa ogni iniziativa. Così difficilmente un artista può resistere a lungo se scelse un programma di onestà e di bellezza. O l'artista si fa servo del commitente e in ogni lavoro lascia una particella della sua rispettabilità professionale o muore di fame. Chi lavora molto, oggi, deve essere di maniche larghe e di cervello stretto. Non c'è lavoro senza la coda di questioni d'ordine economico coll'impresario, coi fornitori, con tutti. E l'artista lotta coi marmisti, coi fabbri, coi bottegai nati a contentare il pubblico, avversari privilegiati sull'uomo che sa. Rarissimo il committente saggio e remissivo. Con queste realtà che avvolgono dei diritti sacrosanti, l'artista diserta il campo pratico dell'azione, e se è un educatore lo diserta per rispetto alla sua Scuola e ai suoi scuolari.

abbandonare la volgarità, mi sarei stretto ai fondatori e ai sospingitori della società artistico-industriale sedente in Bologna, se non avessi scorto la incertezza del suo programma (1). Dal titolo latino e dai motti latini consparsi non avaramente su' suoi prodotti, mobili, tessuti, gioielli, cuoi, ferri, marmi « l' Aemilia Ars » intensifica la superficiale applicazione dei principi modernisti e modifica l'audace pensiero della rinnovazione stilistica, al freddo innesto del vecchio col nuovo. Quindi se il meditato studio volto a questo fine, la sapienza e il decoro che intervengono nell'Officine « dell'Aemila Ars » a tutelare il buon diritto dell'arte, non salissero a rispettosa altezza e il pensiero dominante contro la volgarità non riaccendesse qui il nostro spirito a simpatia, la nostra avversione all' « Aemilia Ars » non avrebbe limite. Perchè qui non si è amici dei mezzi termini, si amano le posizioni nette, e dove queste non si veggono la nostra anima insorge. Riconosciamo e riconoscemmo la perfetta buona fede e la correttezza nell'attività artistico-commerciale dell' « Aemilia Ars »; ma l' « Aemilia Ars » giunse troppo tardi a dire colla bellezza quanto l'Inghilterra, antesignana dell'attuale movimento modernista, aveva dichiarato col suo medievalismo generatore della libertà che allieta le nostre visioni raggianti di giovinezza. Questione di principio. Sì, ma noi mostriamo di riporre ben poca fiducia in noi stessi col seguire il sistema della copia, e inculchiamo nel popolo l'errore che la bellezza appartenga soltanto all'antichità. La quale non giunse mai, eccezioni a parte, al grado di feticismo che oggi esprime la insensibilità estetica attuale, coperta pietosamente dalla cultura d'arte che incoraggia la imitazione delle cose antiche.

Che l'« Aemilia Ars » abbia purtroppo dato lezione, vien dimostrato persino dal consumo di titoli latini « Ars Umbra » « Ars Orobiae » (Bergamo) « Sicaniae Labor »; e se il risveglio a cui intende la Cooperativa di Roma (a cui torno direttamente) non vuol essere in sostanza che opera di umanità, bisogna che essa abbandoni alle arcibisnonne la eredità che accetta senza benefizio d'inventario. Ed ogni riserva sarebbe qui giustificata. Le antiche attitudini regionali del nostro popolo dovrebbero essere il principio di nuove attività moderne a cui l'ingegno di promotori è chiamato ad imprimere un atteggiamento in armonia colle tendenze attuali. È meraviglioso il risveglio di energie che la Cooperativa riunì. Da Burano risorta alla vita dei pizzi quando nessuno pensava al moto attuale, ai caldi paesi della Calabria e della Sicilia, alle valli quiete del Piemonte, valle Varaita su quel di Cuneo, valle di Cogne, valle Sesia, a Cividale, a Pescocostanzo, a Rieti, al lago Trasimeno, a Perugia, a Pisa, all'Antella (Firenze) dove si eseguiscono ariosi lavori di tela sfilata, a Trespiano (Firenze) dove una Scuola di ricamo carezza coll'ago gli ornamenti del Rinascimento, a Monte San Giuliano (Trapani) dove le donne compongono dei tappeti policromi con ritagli di tessuti, sino alla Calabria dove si tessono delle coperte molto caratteristiche, sino all'obliata Sardegna da cui si trasse un superbo macramè, frangia di tovaglie o asciugamani e si ritrovarono le fila di forti e vibranti tappeti a Mandrolisai, e le linee di graziosi cestini a Castelsardo leggeri in foglie di palmizio lavorati a colori, sino a Cologna Veneta ultima arrivata con pizzi ad ago viventi in uno spirito che sa gli antichi successi, — è incalzante, dovizioso, meraviglioso il nostro movimento, questo risveglio nemico di ignoranza e amico di nobiltà (1).

Ma io insisto a dire che tanto sparso lavorio potrebbe orientarsi meglio: le donne che lavorano dovrebbero ricevere nuovi modelli diversi dagli antichi, gli antichi modelli si debbono ammirare non copiare; e se tanti anni fa nell'isoletta di Burano la contessa Adriana Zon Marcello e la principessa Maria Chigi Giovannelli col mio povero amico Paulo Fambri raccolsero l' eredità della Cencia Scarpariola come quell'eredità si offriva, si consideri che quegli anni non sono i tempi presenti in cui le eredità d'arte si rice-

---

(1) « Toute la production de l'*Aemilia Ars est soit imitée de l'an- « tique*, soit executée d'après des dessins modernes ». Così si legge in un programma che ho sott'occhio. Se tale Eclettismo, nei diritti all'esistenza commerciale può lodarsi, nei doveri dell'Arte come s'intendono qui, non può accogliersi tanto più che « l'Aemilia Ars » gode il sussidio disinteressato di artisti e di esteti i quali lavorano solo per la bellezza. Questa Società anonima cooperativa sorse al solo fine del l'arte, e il fine dell'arte, per gli artisti, deve esser il rinnovamento estetico che non resta a metà o, peggio, ripete l'antiche formule artistiche, magari pedantescamente, sostituendo il miglioramento formale al sostanziale che vive nell' idea. Ne' io scrissi mai che l' « Aemilia Ars » non sia stata fedele al suo programma, reputai e reputo il programma difettoso, soprattutto dove esso, con sincera baldanza, vuol ringiovanire quello che tocca. Perciò io preferisco la fedele imitazione dei mobili romagnoli del XVII secolo che un tempo si videro al deposito-mostra dell'« Aemilia Ars » a Bologna, al cumulo di mobili, ferri, cuoi che vidi a Torino nel 1902, a quella Esposizione ove la incertezza fra l'antico e il moderno non suscitava forti, libere e decise manifestazioni di plauso.

(1) Il pizzo di Cologna Veneta ha una ramificazione a Vicenza. Quivi da varî anni lo lavora la maestra Gilda Masiero che si è formata una scuola merlettaria. Un Comitato di signore, presieduto dalla Sg.ª Clementina Valeri Milani, intende sostenere l'iniziato lavoro che dai pizzi va ai ricami su tulle; e speriamo che ogni fortuna arrida all'industria vicentina.

vono con altri criteri di indipendenza che i silenzi estetici d'una volta respingevano (1). Non importa ricordare che l'impresa di Burano va distinta dall'altra di Pellestrina a cui si deve pur volgere il pensiero meravigliato. Le due iniziative sono diverse trattandosi da un lato di pizzi ad ago, dall'altro di pizzi a fusello; e niuno potrebbe narrarci la differenza fra esse meglio del Fambri (poteva vivere ancora!) che a Pellestrina perdette una sostanza (intorno a 200.000 l.) e a Burano raccolse il coraggio per tuffarsi nella famosa Manifattura veneziana dei merletti. La iniziativa del Fambri, della contessa Marcello e della principessa Giovannelli corrisponde all'epoca in cui Michelangelo Jesurum a Venezia intese a ravvivare l'industria dei fuselli. Egli nel 1874 ne fondava una scuola a Pellestrina, di cui il Fambri fu il capitalista principale e lo Jesurum il direttore tecnico. Si tratta della nominata Manifattura veneziana dei merletti che si spartì e si allargò nelle Scuole di Venezia, Murano, Chioggia: essa sì mal corrispose alle speranze che il Fambri vi perdette, come dicevo, una sostanza, si dice in gran parte per infedeltà amministrative; e l'Jesurum trovò nel crollo della fabbrica, dalla quale erasi ritirato, la sua fortuna. Dimessosi l'Jesurum dalla direzione tecnica, la Manifattura continuò con un presidente facoltosissimo, il barone Franchetti; ma dopo qualche tempo il Fambri abbandonò tutto, desideroso soltanto di salvare quanto più si potesse da un disastro ormai inevitabile. Insomma lo Jesurum ricomprò a buone condizioni i resti della rovina, seppe riunirli e fortificarli, e oggi l'Jesurum gode la fama di « re dei fuselli ». Egli vanta al presente sette Manifatture con specialità di pizzi policromi i quali si fabbricano a Venezia e caratterizzano l'Jesurum e la sua intraprendenza, che oggi raduna varie migliaia di pizzettaie. Sussidio pratico e intellettuale: un Museo merlettario venne ideato e aperto pochi anni sono dall'Jesurum in una sua palazzina di Pellestrina e qui sono riuniti pizzi antichi e moderni, modelli di costumi e arredamenti ove i pizzi viepiù seducono nella loro « azione » decorativa, vivo commento di bellezza merlettaria, curioso e educativo, ispirato da alto amore alla nostra arte. E l'Jesurum estese i centri alla vendita aprendo un grande negozio a Roma ad esaurire agevolmente la sua produzione alimentata da varie scuole di Venezia e Burano di Pellestrina e Chioggia (1).

Parlavo di modernità e supplicavo le persone che presiedono il risveglio dell'arte decorativa, ad interessarsi di forme moderne. Accordino dunque un po' d'attenzione a questo ch'io dico le maggiorenti della Cooperativa e le contributrici e raccoglitrici di attività femminili: la contessa Cora di Brazza Savorgnan che nel Friùli ridestò l'amore dei pizzi a fuselli; la contessina Luisa Rasponi che in Romagna suscitò la gara di artistiche frangie, tessuti su antichi disegni; e la contessa Lina Bianconcini Cavazza nell'Emilia ideatrice a Bologna del nuovo movimento in favore d'un « antico punto », accolga essa il nostro desiderio come la marchesa Teresa Benzoni a Pisa, fautrice di ricami secenteschi d'origine spagnuola; e Beatrice Lyle Smith ad Anghiari (Arezzo) resuscitatrice di ricami in quelle montagne. Così ci segua la signora Camelia Bartolazzi a Siena chiedente alle pitture trecentesche dei Lorenzetti artistiche

---

(1) Il ravvivamento dei pizzi di Burano, narrai altrove, e dissi che deve ad una calamità pubblica il suo essere. L'inverno del 1872 fu freddissimo e molti abitanti di Burano, usi alla pesca, colle acque ghiacciate, non potendo esercitare l'abituale commercio si trovarono nella miseria. Bisognavano soccorsi immediati e potenti; e Paolo Fambri, visto che i benefici occasionali (si organizzarono dei concerti) erano inefficaci, ebbe la idea di rinverdire la industria locale dei pizzi. La idea piacque, trovò fautori, e la contessa Adriana Marcello colla principessa Maria Chigi Giovannelli, accettarono di mettersi a capo della nuova istituzione a cui non mancò il favore della corte. Una vecchia, Cencia Scarpariola, nel 1872 settuagenaria, conservava la tradizione del « punto di Burano » e la maestra Anna Bellorio d'Este che apprese dalla Scarpariola il punto e poi lo insegnò, cooperò alla novella vita dell'arte buranese. La quale lungi dal fermarsi al punto ad ago di Burano, volse le sue cure ad ogni altro punto veneziano, il punto colle rose tagliato a fogliami, a rilievo e persino si provò nel punto di Argentan, d'Alençon, Bruxelles (antico) e d'Inghilterra; e oggi ha ricevuto, Burano, tante medaglie dalle Esposizioni quante ne ha volute. Cfr. il mio volume *Svaghi artistici femm.*: II ediz. Cap.: *Pizzi*. I pizzi a fusello, ai miei giorni si lavorano con alacrità nei pressi di Milano, a Cantù, e in varie cittadine della Riviera Ligure, oltrechè in altri luoghi che si indicano in queste carte. Santa Margherita e Rapallo principalmente ne fanno un estesissimo commercio. Quivi molte donne, vecchie o giovani e molte bambine, lavorano al tombolo. Nelle vie di S. Margherita, di Rapallo e nelle campagne rispettive, si veggono a gruppi le donne sedute davanti al tombolo. In una scuola a Rapallo (Sestiere Cerisola) le bambine pagano 50 centesimi il mese (!); la Maestra, una vecchia, presiede la sua Scuola, una povera botteguccia, composta da due file di sveglie fanciulline. La produzione è commerciale ed uniforme. Le « cartine », così chiamano i modelli le pizzettaie liguri, se le prestano. Vi sono dei disegnatori a S. Margherita e a Rapallo, ma essi sono scomodàti il meno possibile. Le donne lavorano pei negozianti o vendono ai privati direttamente in gran parte all'epoca delle bagnature. La modernità neanche parlarne. Però se uno désse una « cartina » modernista, a queste pizzettaie, egli troverebbe chi ne eseguisce il pizzo benissimo; perchè le pizzettaie liguri sono molto addestrate al gioco dei fuselli. Comunque la traduzione col filo non è difficile.

(1) Michelangiolo Jesurum morì che erano scritte queste righe (1843 †1909). Prima di morire egli aveva sbozzato il disegno d'una pubblicazione che i figli Aldo e Attilio, giusto ossequio alla memoria paterna, dal 1910 cominciarono a tradurre in fatto. Questa pubblicazione molto signorilmente presentata entro una busta di pelle ornata da un motivo merlettario impresso in oro, s'intitola: *Esemplari di Merletti moderni raccolti da Michelangiolo Jesurum*. Venezia-Roma e si compose di 100 tavole eliotipiche con 1000 esemplari. « Omaggio alle Signore italiane ». Questa pubblicazione prospetta in ampia sintesi l'operosità dell'Jesurum nella industria dei pizzi a Venezia e nell'isole vicine.

frangie da riprodurre; e ci segua la signora del Maino che a Perugia, coll'aiuto del pittore Lemmo Rossi Scotti, volle risuscitare il punto a fiamma in tappeti d'arte; e non ci abbandoni la marchesa Torelli Faina successa alla contessa Maria Gallenga Stuart che a Perugia ancora instilla pensieri di bellezza alle popolane nel nome di antichi ricami per tovaglie, tovagliuoli e guanciali simile alla baronessa Sonnino che a Cigoli (San Miniato) galvanizza un'antica industria tessile da parati e a miss Burtchaell che dà novo impulso in Atina (Napoli) a tessuti di lino ricamati; simile alla signora Elena Guglielmi che nell' isola maggiore (lago Trasimeno) dell' Umbria rieduca le donne all'ago.

Mi sarebbe facile continuare citando la marchesa De Viti de Marco e Miss Minnie Luck che ravviva i pizzi pescolani, e citando la Contessa Pasolini in Romagna, le signore Martorella e Rappaini a Napoli, la signora Menarini a Budrio (Bologna), la principessa Resuttana in Sicilia, la contessa Suardi a Bergamo, la marchesa d'Adda, la contessa Lavini Taverna, donna Mina Sala in Lombardia ad Arcore, Olgiate, Canonica promotrici di lavori ad ago eseguiti su modelli antichi. Ma finisco: finisco ricordando un altra signora forestiera (notevole il tributo di forestiere nel risveglio a cui la Cooperativa di Roma deve il suo essere) Mrs Lynch che nella Vallevogna (Val Sesia) addestra le donne, prive dei mariti nell'inverno, li addestra in un « antico punto » il quale dà grazia e guadagno ad esse, a queste povere donne che benedicono chi le trae dalla miseria.

Raggruppiamo infine tutto questo bene, coordiniamo tutte queste attività nel gaudio comune d'una arte moderna che dica ai venturi la sollecitudine nostra verso un' idealità estetica contemporanea, verso un'idealità che toglie lo squallore delle forme vissute dalle nostre industrie d'arte, le quali, così come sono nella Cooperativa, non offrono la felicità che noi sollecitiamo. Esse debbono salire radiose al cielo come la melodia d'un canto o la spontaneità d'un sorriso; e oggi invece stanno rinchiuse nelle tradizioni e non contengono la vita che riscalda le coscienze. Si bada al corpo non allo spirito, ecco; e qui si vorrebbe il culto di quello e di questo (1).

Una società sorta dall'avvento dell'arte decorativa a cui fa capo « l'Aemilia Ars », l'« Ars Umbra », l'« Ars Orobiae » è la « Florentina Ars » (e dài coi titoli latini) la quale si iniziò a Firenze nel marzo 1907 nei magnifici locali del Palazzo Antinori in piazza S. Gaetano. È una delle solite Corporazioni: essa sorse per aiutare l'industrie artistiche fiorentine col proposito di intensificare le energie tanto delle grandi quanto delle piccole Officine; ma il suo programma si distende nello spazio immenso. La « Florentina Ars » accoglie tutto ciò che ad essa si offre, dalle opere moderniste alla riproduzione « esatta » della famosa lampada di Galileo nel Duomo di Pisa.

Non dirò d' una Unione Decorativa che radunando il tributo di varie Ditte milanesi cominciò nel 1906 con criteri di modernità sotto la direzione dei Fratelli Gianotti di Torino; non dirò di essa perchè immaturamente scomparve dalla vita. Così raccogliendo il filo dell'attività femminile, io scrivo che questa attività si estende ai conventi specialmente nei lavori ecclesiastici, ricami, pizzi, frangie; ma la tecnica perfetta di rado quivi è assistita dal disegno che non sia la ripetizione di motivi comuni, ed anche in mezzo alle novità i conventi continuano coi modelli vecchi. Così all'incremento delle nostre idee questi conventi non offrono alcun beneficio. Eppure le monache, a cui vanno gran parte i palliotti e le pianete, i piviali e le tovaglie d'altare onde si ornano le chiese oggi, poichè tengono scuola, le monache potrebbero esser utili a noi; basterebbe che fossero messe a contatto colla nostra arte, a toccare il fine della loro produzione gelida e inintellettuale. Senonchè questo che sarebbe facile a ottenersi, appare difficile per l'avversione che incontrano ancora in Italia le nostre idee, che però, in certe regioni e in certe grandi città, il Piemonte, la Lombardia, la Sicilia, Torino, Milano, Palermo hanno propagatori e ascoltatori (1). Ne fanno fede alcune

---

(1) In un Congresso delle Dame Italiane tenutosi a Roma (aprile 1908) la sezione « Letteratura ed Arte » fu confortata dal resoconto della signora Bice Tittoni sopra la Società per le Industrie Femminili Italiane; e questa signora assicurò che un'enorme, impressionante differenza di vendite si verificava nel triennio della Cooperativa. Da 55 mila lire (1907) si salì a 238 mila. Speriamo sul *Folklore* nell'arte femminile italiana, su questa nova sorgente educativa del nostro popolo, la cui instintiva manualità dobbiamo spingere a novelle armonie. Dal 1905 la Cooperativa stipulò un contratto di rappresentanza a Nuova Jork con Miss Edith Davis e fondò agenzie a Firenze, S. Remo, Palermo, ove la sig. Binetti-Vertua vuole che si raccolgano meglio le attitudini al ricamo e al pizzo: B.-V. *Donne e Trine Siciliane*, Milano, 1911, p. 33.

Tunisi ha una Scuola femminile « Margherita di Savoia » che si distinguerebbe nel lavoro dei merletti detti Schebika. È sovvenzionata dal Governo italiano.

(1) La modernità si espande a Milano, meravigliosamente entro la intensa fabbricazione di case e villini. Poche città ebbero ad allargarsi tanto quanto Milano in questo ultimo ventennio, e le co-

Officine e alcune Scuole che non somigliano la Scuola delle Arti Decorative di Firenze, tenace sul classico delle vecchie candelabrine, degli sfioriti festoncini, dei putti tisicucci, dei logori stemmi e di tutto il vecchio armamentario che appartiene ai Brunellesco, ai Desiderio da Settignano, ai Benedetto da Maiano, ai Mino da Fiesole (1).

Ma Firenze è la città della tradizione, e il feticismo di alcuni giunge al segno che essi metterebbero la città antica entro una campana di cristallo per paura che il fiato la sciupi. Così la modernità a Firenze stenta ad ottenere il libero ingresso: qualche voce nella città del Brunelleschi e nella regione del Vasari, due ribelli nel XV e nel XVI secolo alla cultura gotica, qualche voce circola coraggiosa, ma non v'è chi la raccolga o almeno non vedo chi se ne serva nei nostri studi. Un gruppo di giovani letterati sta a Firenze con noi, all'avanguardia, anche a combattere l'imperialismo e il codinismo del *Marzocco*; e se gli artisti fiorentini, i giovani, ricorderanno le battaglie di Telemaco Signorini (1835†1902) contro le Accademie, potranno ricevere un impulso felice al loro rinnovamento. Questione di timidezza, forse di apatia, non d'ingegno, pronto e vivido nella mia regione natale, troppo vicina ancora alla Toscanina granducale casalinga, timida, buona.... tre volte, per essere quello che dovrebbe e potrebbe.

Si corregga comunque chi credesse alla assoluta immobilità della patria adottiva di Michelangelo. Purtroppo qui dove sbocciò, artista irrequieto, Galileo Chini il raccolto modernista non abbonda come a Milano, e il Chini a Firenze avrebbe potuto aiutar meglio se egli fosse più deciso e pensoso. Il Chini lavora troppo, ossia accetta troppi incarichi e può sciuparsi e ridurre a mestiere ciò che in lui vive allo stato di personalità. Egli dappertutto trascina il suo pennello impaziente, nei padiglioni di vanità, nelle fiere di arte e industria che sotto il nome pomposo d'Esposizioni nazionali o internazionali scuoprono la superficialità dei costumi contemporanei; e si ripete, non medita, il Chini. Così egli corre sempre, vola, vive troppo in ferrovia. E io desidero che il Chini si moderi, raccolga il suo ingegno, governi le sue attitudini, altrimenti egli, pittore ceramista, decoratore, finirà in un cantuccio dimenticato. Perchè la sua arte, l'arte del Chini, ha lampi di vita, ma ogni giorno più si estenua, si ottenebra, si contorce, diventa superficiale, piace agli scrittori orecchianti e alla folla. Con molta amarezza scrivo queste parole, avendo incoraggiato il Chini sino dalle sue prove iniziali, ma debbo stampare queste parole desideroso di salvare il Chini. Egli corre sullo stesso cammino di Leonardo Bistolfi, ma ha il torto di seguire il cattivo esempio essendo in grado di valutarne il significato disastroso. Peccato! Anche il Bistolfi anima ardente, ingegno sottile, si adatta a vivere su una impalcatura artificiale, incensato da giornalisti e coperto da incarichi ufficiali che snervano, inflacidiscono, sopprimono lo slancio, riducono l'artista un servo dell'opportunità e un creatore dell'equivoco che non turba la « brava gente ». Egli il Bistolfi onnipresente, ha trovato uno stile, guarda le terrecotte della Collezione Campana o i marmi greci grecizzanti sotto le mani etrusche come nell'Ara del Carducci alle fonti di Clitumno, trascina colla sua influenza, coi giudizi di cui dovrebbe essere più avaro, e svia dalla vera scultura colla sua arte da piccoli bronzi di gusto letterario; egli, il Bistolfi, che pareva un modernista invincibile (1).

---

struzioni più recente, disegnate o inalzate da giovani, ivi ricevettero il seducente carattere della modernità. Non presumo che la modernità nelle case e nei villini milanesi sia tutta sana; ora mi attrae l'indirizzo artistico della fabbricazione il quale dimostra che gli stili storici vanno definitivamente abbandonandosi. Ad essi restarono fedeli i vecchi architetti.

(1) Alla fine del 1906 si videro i giovani dell'Istituto di belle arti di Roma, uno dei più lenti a muoversi sul campo della modernità, si videro fracassare, nella Scuola, i gessi d'antiche opere classiche, a rappresentare con una violenza, un pensiero vivente fuor dalla Scuola che non lascia insensibili le coscienze giovanili.

Nella Scuola d'Arte Decorativa a Roma qualche passo si è fatto; qualcuno pure a Napoli per quanto ivi ci si compiaccia ai bronzi nello stile pompeiano (!) (Cfr: la *Mostra Didattica di Roma* in *Arte ital. del* 1908 cit.). In questa Mostra alcune arditezze erano oscurate da copie e plagi d'antiche opere decorative, che secondo il solito si dánno per composizioni. Curioso, sugli altri, il povero insegnamento della Scuola professionale per le Arti Decorative e Industriali di Firenze.

Si fece a' nostri giorni un grande concorso a Firenze per la Biblioteca Nazionale, ma la Commissione esaminatrice composta di tradizionalisti, escluso Ernesto Basile, votò a favore d'uno dei soliti edifici messi assieme rubacchiando l'antico ad annoiare gli spiriti moderni d'oggi e a provocare il riso dei giudicatori veggenti di domani. Intanto l'Autore fa carriera; e il pubblico che non s'intende nè di vecchio nè di nuovo e plaude, se mai, al vecchio più volentieri che al nuovo, perchè il vecchio non urta le sue abitudini, e il pubblico e le « prime parti » se ne compiacciono come tenori di cartello che posseggono il do di petto. O non si vide a Pistoia plaudire il povero Tito Azzolini († 1907) erettore di quella Cassa di Risparmio? Andatela a vedere. Ma guardate prima il Palazzo Strozzi di Firenze. E se conoscete il Palazzo Strozzi e siete colti in fatto di stili non vi meraviglierete che il povero Azzolini potè essere considerato un'alta intelligenza d'arte. Ed a Torino? A Torino si costruì un ponte intitolato a Umberto I e dopo due concorsi ispirati all'idea di dotare la Metropoli del Piemonte, appena escita dal trionfo della Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna, d'una costruzione artistica, si involtava un ponte senza alcun accento personale, frutto di nessuna ricerca sui campi inesplorati. Il D'Aronco aveva trovato una linea nuova, con una pila in mezzo, ma gli i raulici avversarono la trovata daronchiana e il ponte Umberto I appartiene all'arte di tutti come la carrozza di tutti, avrebbe detto il De Amicis.

(1) Questa gente continuamente chiamata a pronunciar sentenze mi fa ridere e mi fa pietà. Soprattutto mi fa pietà perchè questa gente che passa molta parte dell'anno in ferrovia invece che a lavorare, e

Perchè quest'abdicazione de' nostri artisti più promettenti? Sono stanchi di lottare. Ma si elevino invece sopra alla folla che li applaude e vivano fieramente nel plauso de' pochi.

Qui dicevo non si vuol distruggere niente, anzi si vogliono conservare le bellezze anche perchè esse offrono le norme le quali governano il nostro spirito, norme rigide e profonde, che presiedono lo sviluppo di qualsivoglia ramo artistico: esse sono applicabili a qualsivoglia stile e corrispondono ai principî di logica, di ordine, di metodo universali che l'intuito sorprende e fa suoi senza il concorso di artifici accademici, gli artifici nati a deviare la coerenza. E incoerente si mostra oggi un' idea sorta a Milano (1909) che raccolgo; l'idea di sostituire alla moda che giunse in Italia specialmente da Parigi o da Londra, di sostituire a questa moda la « moda di pura (sic!) arte italiana » a riconquistare — dicono gli ideatori — il nostro prestigio (?) nelle arti del lusso. Benissimo. Gli industriali esulteranno, ma a pensare che nel secolo dell' automobile e dell' areoplano si va fantasticando, nel mio Paese, di stili antichi del XV e XVI secolo, a pensare che gli ideatori delle moda di « pura » arte italiana non vedono decoro estetico se non alla fonte nazionale, che vogliono ringiovanire come usano i professori ufficiali del mio tempo, ogni ragione si ribella a questo assurdo che si inabisserà nei gorghi dell'industrialismo se non sia l' affarismo. E perchè invocare il nazionalismo italico? Bigotterie sentimentali! Romanticherie! La storia dimostra che le mode si integrarono sempre, come tutti i pensieri s'integrano e non vivono la vita angusta di uno Stato o di una regione; e bisogna essere digiuni della storia sul costume per ignorare che l'Italia influì sulla moda francese nel Rinascimento, la Francia successivamente contribuì a governare il gusto italiano, e la Spagna, l'Ungheria a volta a volta offersero e ricevettero dal nostro Paese linee di mantelli, foggie d'abiti, mode di cappelli. Date un'occhiata agli antichi Inventari delle guardarobe signorili; limitatevi se vi aggrada alla lettura di queste pagine e vi persuaderete. Se, dunque, ciò avvenne in passato, quando i mezzi di comunicazione erano aspri, come non potrebbe avvenire ora coi facili contatti che esistono? Se sollecitiamo questi

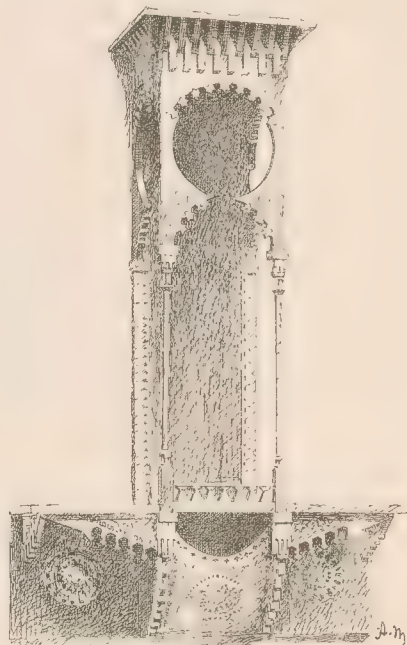



Fig. 356. — *Milano*: Scaffale moderno di legno con riparti metallici (Carlo Bugatti e C.).

contatti colle ferrovie, coi telegrafi, cogli areoplani non se ne possono poi impedire le conseguenze.

La moda femminile oggi provenga da una fonte o dall' altra sa pertanto interessare. Gli ampi cappelli fioriti o piumàti, le gonne aderenti, le « redingotes » che delineano il corpo mettendo in rilievo le ardite forme delle nostre Signore, le tinte unite, i turchini, i violacei, i gialli-oro delle stoffe, belle nello spirito indiavolato di chi veste gli abiti così attillati e coloriti, formano una moda che dovrebbe sedurre i nostri pittori. E bisognerebbe augurarsi un Van-Dyck, un Velasquez, un Reynolds che, fermando il momento propizio, preparasse alla posterità una buona iconografia femminile.

E voi che sognate la « moda di pura arte ita-

---

ignora o finge di ignorare che la immobilità dei giudici avvia l'arte sur un cammino pericoloso, attira mediocri che subordinano il pensiero alle simpatie note dei giudicatori abituali, e allontana i forti che si astengono dai concorsi dei quali si conosce preventivamente il giudizio. Il buon senso dovrebbe sollecitare tuttavia il continuo rinnovarsi delle Commissioni d'Arte, perchè il gusto, il senso della bellezza, non vivono esclusivamente tra gli amici d'un Direttore Generale alle Belle Arti, tra i favoriti dai grandi giornali o tra gli autogonfiatori delle proprie vere o presunte virtù. Il posto dei giudici va lasciato via via ai nuovi più freschi, vivi e pugnaci di quanto non possano essere coloro che giudicano da professionisti, con meno entusiasmo. Il potere snerva e diventando fredda costumanza irrigidisce la coscienza, si muta in leggerezza e deforma il buon diritto ai danni del progresso.

liana » guardate la vita e servite la vita d'oggi quale si mostra coi suoi bisogni, e non vaneggiate adattamenti che seducono gli antiquari i quali si fanno trascinare nell'automobile o volano nell'areoplano, non possedendo l'intelletto a comprendere il valore morale dei due congegni modernissimi che viepiù allontanano la vita presente da quella passata. Se anche si modernizzi la idea e la idea non volesse invecchiare specchiandosi al passato da cui imparerebbe motivi d'ordine che la vita insegna senza bisogno di intermediari, noi non seconderemmo la presente iniziativa. L'arte non vede confini come non li scorge l'anima che adora; e il nazionalismo nell'arte, formula illiberale, non può sorridere che ai vecchi spiriti ossia a chi oblia i progressi che oggi affratellano le coscienze.

Fig. 357. — *Milano*: Toelette e poltroncina (C Bugatti e C.).

A malgrado la enunciata deviazione, Milano con Torino e Palermo sta, in sostanza, a capo del movimento modernista; e l'Italia che specialmente nei mobili attua l'idee del « dolce stil nuovo » si compiace a Milano in una confortante fioritura di artisti votati alla nostra idealità (1).

Chi vide i primi lavori d'arte sfeudati dagli stili storici fu a Milano Carlo Bugatti artista lombardo. Questi, che non si educò a nessuna scuola ed è figlio di se stesso e delle proprie opere, fra la svogliatezza e lo scherno, cominciò a fabbricar dei mobili orientaleggianti i quali a malgrado la loro origine evidente, si chiamarono « bugattiani » (fig. 356). Sono mobili composti da legni di vario colore, riuniti pazientemente, corredati da dischi metallici e da pelli e frangie. L'accusa principale dei meno offesi dal Bugatti fu che i mobili « bugattiani » non sono pratici. Pertanto, in via d'evoluzione, l'audace ebanista si condusse ad un tipo più originale di mobili, spinto dal solito senso della policromia — policromia squisita! — in pelli e bronzi (tav. CLIII) in pitture e colori, in fiori e fiorellini spingenti alle irrealità (fig. 357). E il Bugatti fa tutto da se; disegna, modella, lavora al banco o sorveglia da uomo del mestiere. Parrà strano che, « meneghino » sino al midollo delle ossa, il Bugatti col suo talento e la sua bontà non abbia saputo farsi largo nel pubblico milanese. Invero egli nulla concede al pubblico e questo gli voltò le spalle troppo bruscamente. Gli è che il Bugatti fa un arte d'eccezione che non può aspirare a un successo commerciale; un'arte da coltivare in un piccolo Studio senza molti lavoranti, senza lungo schricchiolio di macchine, una

(1) Sempre Milano: un moto energico febbrile dall'aspetto violento e rivoluzionario, si delineò a Milano nel nome del « futurismo letterario » e accese l'animo di giovani pittori i quali nel titolo « pittori futuristi » inneggiarono, ai primi del 1910. ad una assoluta indipendenza ideativa e formale nella pittura. I letterati futuristi tennero delle sedute pubbliche in qualche teatro, derisi, perfino insultati da chi usa considerare i fenomeni della vita grossolanamente; i pittori tennero la loro prima esposizione a Milano, nella Famiglia Artistica, i primi mesi dell'anno predetto. Questo moto che inneggia all'avvenire e va risolutamente contro il passato, fatto di sincerità e di entusiasmo, riceve il plauso degli indipendenti che sorvolano sulle violenze verbali da cui esso è accompagnato. Come gli « eccessivisti » in Francia (Cfr. il paragrafo: *Francia)* i « futuristi » in Italia (fenomeno parallelo nel tempo e nell'intenzione agli « eccessivisti » francesi) obliano la arditezza e la libertà della pittura moderna e offendono ingiustamente il vero, oscurando la storia, quando dichiarano (lo dichiarano nel Manifesto sul futurismo seguito da un « Manifesto tecnico »), che la pittura fu pigra e vile dal Cinquecento in poi. La verità non è questa, perchè se tale fosse i « pittori futuristi » non potrebbero oggi lanciare le loro

arte da esteti e innamorati di originalità. Questo spiega come ogni volta che il Bugatti aperse uno Stabilimento (e avvenne varie volte) i capitalisti suoi fecero cattivi affari. Così il Bugatti, che non cederebbe un atomo della sua coscienza per un milione, scoraggiato, si ritrasse a Parigi (1904) un po' irritato forse di non avere ricevuto a Torino nel 1902 la massima ricompensa. Io gliela avrei concessa, tanto più che essa capitò a chi molto meno se la meritava, trionfando con pochissimi voti sulla massa dei giurati che sparpagliarono i suffragi miserevolmente; capitò dico ad uno dei soliti *frondeurs* pronti a atteggiare la mente a tutti gli stili in questa dolorosa età di equivoci e di adattamenti. E fu una fortuna se il Bugatti a Torino ottenne il Diploma d'Onore. Egli era stato proposto alla Medaglia d'Argento e ci volle la mia insistenza perchè il giudizio collegiale salisse al Diploma (1). In breve il Bugatti in Italia è stato uno dei migliori sospingitori dell'arte decorativa moderna, non solo perchè raffinando i suoi mobili ravvivò l'arte nella casa, ma anche perchè primo da noi ruppe ogni compromesso colla tradizione. E se coltivò il gusto orientale lo coltivò per istinto non per scimmiottare gli artisti musulmani, non essendo disposto ad abbandonare gli archi a ferro di cavallo per le ogive o gli archi tondi secondo il committente, il denaro e la opportunità. Nè forse il Bugatti poteva salire alla bellezza dei mobili, seconda maniera, cioè al tipo successivo emergente dai primi mobili orientaleggianti, senza la preparazione di questi ultimi mobili i quali prepararono all'ebanisteria artistica un altro Maestro lombardo, Eugenio Quarti.

Fig. 358. — *Milano*: Poltrona e sedia di legno con incastonature di madreperla (E. Quarti e C.).

Questi, meglio sostenuto del Bugatti, cominciò ad orientaleggiare avendo ciò imparato dal Bugatti alla cui Officina il Quarti fu addetto qualche tempo (2); ma liberatosi da ogni influenza, egli ricercò nei mobili ricchi se stesso, sul ritmo di intarsi metallici e madreperlacei (fig. 358 e tav. CLIV) a semplificarsi, dopo, in una forma che qualche volta sente le rigidezze della pietra.

Il Quarti venne all'arte da se, senza preparazione grafica: non istruito al disegno, il suo intuito e la sua coscienza suppliscono a tutto. Pochi ebanisti, forse nessuno, costruisce i mobili bene come il Quarti: ciò ne fa salire il prezzo ad altezza vertiginosa, ma un mobile del Quarti è eterno come un monumento. Forse il maggior prezzo emerge un po' dalla impreparazione grafica del Maestro e dalla sua lo-

idee e provocare delle simpatie. Notai, scrivendo sugli « eccessivisti francesi », alcuni pittori moderni i quali non furono nè pigri nè vili, ed esplorarono coraggiosi le vie della libertà. Ne vo' ripetermi se non per riaffermare la mia lode ai « futuristi » e agli « eccessivisti » esortandoli a non asserire delle falsità. Recente (fine del 1910) il Manifesto sui Musicisti, lodevolissimo.

(1) Non amo nè medaglie nè medagliàti, accenno le ricompense di Torino e parlo di me perchè amo la verità e vo' sodisfare un sentimento dell'anima mia verso un artista non fortunato, il cui talento primeggiante viene ancora schernito da chi non sa misurarlo.

(2) Melani — *Eugenio Quarti* in *Arte ital. Dec.* Nel 1901 vidi nell'Officina Quarti (via Palermo) dei mobili orientaleggianti alla Bugatti.

devole incontentabilità. Il Quarti pertanto non dovrebbe smarrirsi nelle vie tortuose di un grande Stabilimento. Invece dal poco (tre operai) egli volle salire al troppo, alle centinaia di operai. Eppure i mobili del Quarti non possono fecondare gli azionisti d'una grande azienda. Troppa coscienza e troppa arte rispetto al pubblico che vede poco quella e non capisce questa (1).

Il Quarti ha molto lavorato e auguriamoci che molto lavorerà all'onesta bellezza. Si parla specialmente di mobili eseguiti alla regina Madre, al principe Giovannelli nella sua villa di Lonigo, alla contessa Melzi, all'albergo di S. Pellegrino. E sono mobili molto costosi in legni fini, il teak, il mogano, il palissandro, il maracàibo, l'acero naturale o tinto; e il Quarti, diciamo oggi la Casa Quarti e C., va oltre i mobili, all'ornamento d'una sala, d'un gabinetto d'un interno signorile.

Chi avrebbe voluto conciliare l'arte col pubblico, non senza il maggior decoro che può conseguirsi in tale conciliazione, sarebbe stato a Milano la Fabbrica Italiana di Mobili, che sorta su una fabbrica anteriore ideata da Carlo Zen erasi affermata bene; ma forse la troppa audacia, forse la poca tolleranza e forse l'una e l'altra cosa insieme corrosero la pesante macchina che a poco a poco s'infranse. Peccato!

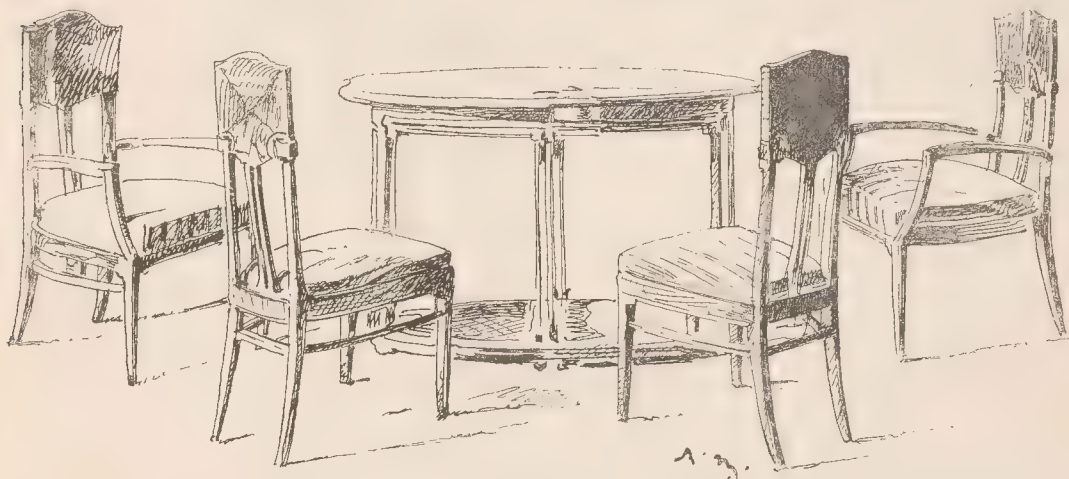



Fig. 359. — *Milano*: Tavolino, poltrone e sedie in una sala (Giulio e Gio. Sicchirollo).

Milano vide inoltre, in una delle sue vie principali, un magazzino all' « Ars nova » destinato alla vendita specialmente di mobili disegnati da un amatore di bellezza moderna, un originale che associa i cavalli, le corse, i viaggi e disegna i mobili per passatempo facendoli eseguire in campagna: il Tesio. Il magazzino andò bene sul primo, poi gli affari si arrenarono o il Tesio si annoiò. Fatto sta che non si seppe più nulla di lui artista, e benchè non sia stato sempre felice egli va lodato. Come si loda a Milano l'Unione Cooperativa che nel « Laboratorio Sociale » fabbrica mobili nel gusto moderno, semplici, e talora vivaci.

Un mio discepolo, l'arch. Enrico Monti, sembra sostenersi meglio collo stesso programma della Fabbrica Italiana di Mobili, molto più orientato sulla via peccaminosa del commercio. Egli contenta i suoi azionisti, credo, e cerca di scontentare l'arte il meno

(1) È difficile il produrre bene oggi: i grandi Stabilimenti poggiano economicamente su delle società e i gerenti non curano, in sostanza, che l'interesse del capitale investito dagli azionisti nello Stabilimento. Quindi il gerente si studia di produrre molto e di appagare il maggior numero possibile di persone; e il maggior numero possibile di persone non può essere nè dotto nè artista. Da ciò la produzione dozzinale che eccita disegnatori e esecutori al lavoro non meditato e specialmente allontana ogni idea e ogni forma originale che il maggiore numero possibile di persone non ammette, perchè la novità di pensiero e di arte sta oltre le sue consuetudini. Quindi oggi chi fa bene davvero sacrifica se stesso: al presente è più facile spiccare, rumoreggiando coll'intelletto mediocre e coll'animo adattabile, che coll'ingegno sveglio e lo spirito puro. Nessuno ha colpa di ciò perchè tutti cooperiamo a questo stato di cose, opposto a quello che dovrebbe essere. Io penso che non si possa continuare lungamente a questo modo e l'uomo d'ingegno, che sta fuor dagli intringhi bottegai, potrà coprirsi di gramaglie ancora un po', ma egli vincerà non essendo creato a portare eternamente il lutto. La società industriale d'oggi tenta di sopprimere lo scrittore e l'artista d'ingegno, ma gli sforzi di questa società dovranno cedere alle energie della vita che non s'interessa soltanto al denaro.

possibile. Ed io nutro molta fiducia nei fratelli Giulio e Giovanni Sicchirollo che, scolari miei, stati dal Quarti e alla Fabbrica Italiana di Mobili, sicuri come lavoranti al banco, animosi colla matita in mano dopo essersi accordati con Carlo Cattaneo, altro mio discepolo, ora lavorano soli, disegnano e dirigono gli ebanisti d'una loro Fabbrica a cui auguro fortuna (tav. CLV e fig. 359); e la auguro al Cattaneo il quale, risoluto nello stile moderno come i Sicchirollo va alla sua mèta (fig. 360) che a Milano sorriderebbe a un altro giovane, più industriale che artista, Piero Zen.

Nè sono pochi i giovani ebanisti che a Milano e in Lombardia, esciti dalla mia Scuola, portano la modernità nelle Officine tanto che, senza falsa modestia, posso dichiarare che Milano ebanistica è moderna in parte grazie alle mie insistenze. Le quali vorrebbero propagarsi un po dappertutto; così dove mi si offra il modo come nella Fabbrica di Mobili

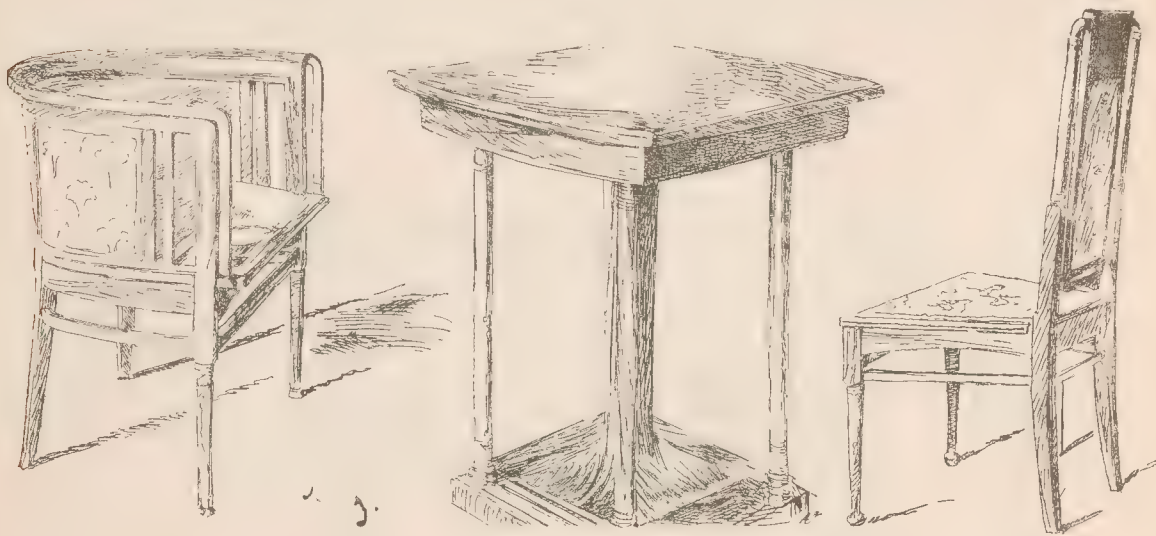



Fig. 360. — *Milano*: Mobili in una casa privata (Carlo Cattaneo).

A. Giannini e C. a Pistoia, io sostengo nel fatto il buon diritto della modernità (tav. CLVI).

I successi viceversa oggi non sono facili a conseguire per motivo della concorrenza estrema, onde chi usa lavorar bene può essere spinto alla esecuzione negligente, perchè il pubblico non compensa chi si ostina nella nobiltà. Ma speriamo; certo, tra gli altri, i Sicchirollo, fedeli al mio insegnamento, non abdicano alle idee moderniste, e caso mai dovessero un solo istante voltarmi le spalle non sarò io a condannarli. Anch'essi, purtroppo, si crearono lo Stabilimento con numerosi lavoranti e con macchine schricchiolanti, e qualche volta a Milano e altrove, da loro o da altri, sentii ripetere le funeree parole: — « La concorrenza, oh la concorrenza insidiosa! ».

Fedeli alla modernità disegnano mobili a Milano o, comunque, sono inclinati all'arte decorativa molti giovani, l'architetto Giuseppe Sommaruga vivace ma grave e austero con qualche nota che non esprime finezza e con qualche accenno a perdere la nativa freschezza e originalità, Giulio U. Arata architetto che lavora a Milano e a Napoli ed il modernismo guarda in faccia con fiera baldanza, Alfredo Campanini parmense farraginoso che nella moderazione troverà maggiori compiacenze come nel lavoro non troppo amico degli affari, Cesare Mazzocchi ingegno audace ed Edgardo Calori giovane artista bolognese che disegna mobili a Officine brianzole, prepara ricami a Adelina Sottili, cura saviamente l'arte femminile nelle scuole professionali dell'Umanitaria a Milano, fa il decoratore e disegna gioielli, fregi, mobili alle Riviste (1).

Torino non seconda a Milano in eccellenti modernisti, artisti multiformi e industriali arditi, fabbrica mobili e oggetti nello stile nuovo.

(1) Cf. *L'Umanitaria*, Milano, 16 ott. 1910.

Giorgio Ceragioli ivi ha pronto l'ingegno, la mano facile al disegno e liberamente si volge ad un mobile, a un gioiello, a un ricamo, a un tessuto, alla illustrazione d'un libro, a un bronzo, a un vetro, a una rilegatura, a un argento. Non si giura che sempre egli s'imponga con ritmi originali, ma la gioventù dell'artista lascia fidenti sul definitivo trionfo. Ed io ho fede al Ceragioli, perchè egli giunse alla nostra arte dalla via del suo istinto.

Un altro giovane piemontese, Edoardo Rubino, ha ingegno alla modernità; ma, al solito, ei non si accompagna dovunque colla indipendenza. Fortuna, egli è giovane; e la originalità può richiedere, nel fondo, una maturità di anni e di lavoro. Senza volere, quasi senza accorgersi, si può essere vinti da simpatie che intorbidano il retto sentire. Ciò avviene persino ad Annibale Rigotti, ancora a Torino, architetto d'ingegno, artista decoratore, pieghevole ad ogni bellezza. Ammiratore di Otto Wagner ha il torto, qualche volta, di mettere troppo in evidenza questa sua giusta ammirazione. Ma egli dovrebbe curare che essa non guastasse la sua personalità. Pur concessa la equivalenza di temperamento, la somiglianza suscita le critiche non favorevoli al Rigotti, il quale può esultare alla *Wagner Schule* e far da se.

Il Rigotti dall'architettura a cui si consacra passa all'arte decorativa e un altro giovane, a Torino, passa all'ebanisteria dalla scultura: Giacomo Cometti. Questi disegnò mobili e decorazioni, onde egli unì, al suo Studio, una piccola Officina ebanistica per insegnare agli operai i modi a conseguire il gusto che gli appartiene (tav. CLVII [1]).

Il Cometti fabbricante di mobili e decoratore di interni, sfidò subito i tradizionalisti coi suoi lavori che dapprima non celavano qualche reminiscenza belga. Ragionatore, l'artista che ci occupa va alla probità e possiede la costruzione come un tecnico nato. Procedè a tappe sull' aspro cammino ove il Cometti doveva trovare la sua personalità; e chi visiti, a Torino, le case Cabibi, Vaccarino, Bosso, raduna buon materiale alla conoscenza del Cometti inesausto nella ricerca del meglio.

Vengo agli industriali; la Ditta, V. Valabrega a Torino sa farsi avanti con decoro: alla Esposizione del 1902 essa interessò scarsamente, a Milano prese la rivincita mercè le cure di Fiorentino Gianetti, disegnatore a questa Ditta che a Milano vide incenerirsi i suoi mobili dalle fiamme tristemente famose. Il Gianetti non si mostrò allora esente da ricordanze; l'ombra di Olbrich oscurava la sua visione a Milano: ma noi dobbiamo applaudire la Ditta V. Valabrega e il Gianetti, giovane artista destinato a vincere delle buone battaglie (1).

Anche Federigo Martinotti a Torino, ha fabbricato dei buoni mobili moderni; e se la responsabilità del Martinotti e dei suoi collaboratori va scemata dalle insidie industriali, io tengo conto del buono creato in condizioni favorevoli.

Eccomi al terzo centro di attività modernista. La Sicilia, col Basile e la Casa Vittorio Ducrot (già e Golia e C.) produsse una fioritura d'arte moderna la quale, per quanto concerne la decorazione, si affermava con solennità all'Esposizione di Torino, e varie volte tale si confermava alla Biennale di Venezia. Questa Casa madre o centro di arte moderna, nacque in Sicilia dal limitato commercio delle stoffe per mobili, ramo nella Fabbrica Solei Hebert e C. di Torino, rappresentata da Carlo Golia predecessore a Vittorio Ducrot e la Casa, estendendo la sua attività mano mano agli specchi e al deposito di mobili forestieri, vide una posizione commerciale che ne delineò i successi dell'avvenire. E vide questi successi la Casa Ducrot, li vide dopo una quarantina d'anni dalla sua istituzione per il coraggio del Ducrot, la cui entrata nella Casa Golia corrisponde ad un nuovo orientamento dell'azienda. Infatti abbandonata l'idea di vendere esclusivamente i prodotti altrui, i mobili forestieri, il novo gerente si studiava di costruire i mobili e di emulare la fabbricazione estera, specialmente inglese. Ad attuare cotal disegno, il Ducrot chiamò a Palermo dei capi d'arte forestieri, i quali, coordinati da operai animosi, alimentarono il desiderio di allargare la fabbrica a uno stabilimento artistico-industriale nel quale si trovasse tutto quanto occorre all' addobbo. Così avvenne; e la Casa Ducrot da quindici operai salì a un esercito di lavoranti (intorno a dugento) acquistò macchine d'ogni tipo e d'ogni misura, e il tesoro della bellezza moderna non obbliò mai anche perchè Ernesto Basile si pose a guardia di essa, disegnatore e consigliere. Il Ducrot e il Basile si intesero: il Gran Hôtel Villa Igèa finito nel 1899,

(1) *Arte Dec. Mod.* 1902, p. 8 e seg. e *Per l'Arte* 1910.

(1) Egli dette vari disegni all'*Artista Moderno*, 1904, p. 65 e passim, 1907 p. 182 e passim.

traccia la prima linea dell'amabile connubio preparato a più invidiabili trionfi. Altri artisti intanto si accostavano al Basile e al Ducrot, giovani pittori, decoratori e scultori di cui la Casa non poteva far a meno, Ettore De-Maria Bergler, Antonio Ugo, Giuseppe Enea († 1909), utili collaboratori alla Casa Ducrot di Palermo la quale, nel movimento ascensionale dell'arte decorativa contemporanea, nei mobili particolarmente, occupa in Italia un primo posto. E se il momento attuale di lotta fra chi capisce l'arte nuova e chi non la capisce, consigliava la Casa Ducrot, spinta da ragioni commerciali, a non abbandonare la produzione stilistica, cioè l'imitazione dello stile Luigi XV e XVI e i mobili inglesi si riaffacciano, ciò non aggrava la responsabilità della Casa, poichè la vita purtroppo impone dei sacrifici tanto più quando si voglia animare una organizzazione industriale come quella del connubio Ducrot–Basile.

Fig. 361. — *Roma*: Porta del Caffè Faraglia

Voi che conoscete la produzione della Casa Ducrot (tav. CLVII e fig. 361 [1]) ricorderete che essa lungi da fermarsi all'arte ricca, si allarga al lavoro andante che associa l'arte alla economia; ed io vorrei che questo lavoro portasse alla Casa Ducrot molte sodisfazioni e molto denaro. Il Basile che ha pieghevole l'ingegno, saprà trovare o consigliare la varietà qui tanto più difficile, in quanto la varietà nel semplice forma un soggetto d'arte quasi insormontabile (2). Il Basile lo conoscete; egli qualche volta obbliga il legno a troppe inflessioni, ad incurvarsi con troppa inutile frequenza. Non so se la sua ardente fantasia meridionale lo spinga a ciò; certo, guardando il Basile, sembra che l'arte del Van de Velde non sia vissuta per nulla. Ed il Basile,

(1) Il *Per l'Arte* a. 1910 pubblicò vari mobili e vari ambienti Ducrot-Basile.

(2) Una specialità introdotta nella Casa Ducrot, di carattere economico, è stata quella del *carton pierre*. Questo materiale di facile lavorazione ed economissimo, s'impiega molto largamente in cornici, fregi, applicazioni varie su porte, su pareti, ed aiuta sempre più a rendere artistica e decorata la casa anche di coloro, che hanno senso d'arte e possono spendere poco. Non mi sorride questa falsificazione, quindi const to e passo.

mio buon e vecchio amico, è partitante del sistema floreale, e unisce i fiori ai suoi mobili lievemente stilizzati. Nè io amerei meno il Basile se epurasse il suo stile, lo riducesse a sobrietà maggiore e lo costringesse a razionalismo più rigido. Questione di temperamento? Sia. Io sento così e questo mio sentire s' integra meglio alle facoltà pratiche del nostro movimento. Non dico che il mio geniale amico respinga la sobrietà lineare che io preferisco; e qualche saggio dei più recenti, l'arredamento del Caffè Faraglia a Roma eseguito dal Basile, corregge alcune mie impressioni anteriori.

A Palermo la Casa Ducrot ha funzione assorbente (1), ma la Capitale sicula raccolse il lavoro d'altri fabbricanti; Andrea Mucoli e Giuseppe Nicolini. Ossia la Casa A. Mucoli e figlio, fabbrica mobili senza indirizzo artistico speciale. Li eseguisce in tutti gli stili; e con sentimento moderno ha fatto solo qualche cosa disegnata dal Basile, come la scala del Villino Florio in Palermo. Quanto al Nicolini, egli non ha mai avuto una vera e propria Officina. Era insegnante alla Scuola d'arte industriale a Palermo, e nel 1908, dopo varie vicende, si stabilì a Napoli. Nulla però conosco di lui che non sia di gusto cinquecentesco e secentesco. Mi si assicura pertanto che egli disegnò qualcosa nello stile moderno.

Non si dice che l'azione dello stile nuovo sia circoscritta matematicamente alle regioni, ai luoghi, agli artisti e industriali che ci attirarono in Lombardia, nel Piemonte ed in Sicilia; si può asserire, invece, che è sporadica ed occasionale in altri luoghi. Perciò fautori e eccitatori dello stile moderno, disegnatori di mobili nello stile nuovo ne troviamo qua e là dappertutto anche a Venezia, città sensibile all'antico, che dall'antico ricevè il suo fàscino: quivi, per es., qualche artista isolato, pittore, scultore senza essere un artista di mobili, imagina de' mobili moderni con garbo. È questi D. Sylvius Paoletti il quale da un quadro di cavalletto va al disegno d'un mobile e alla propaganda verbale o scritta del « dolce stil nuovo » in articoli nudriti di fatti, ricchi di idee ardenti di convinzioni, slarganti il cerchio delle conoscenze sul movimento dell'arte moderna nella de-

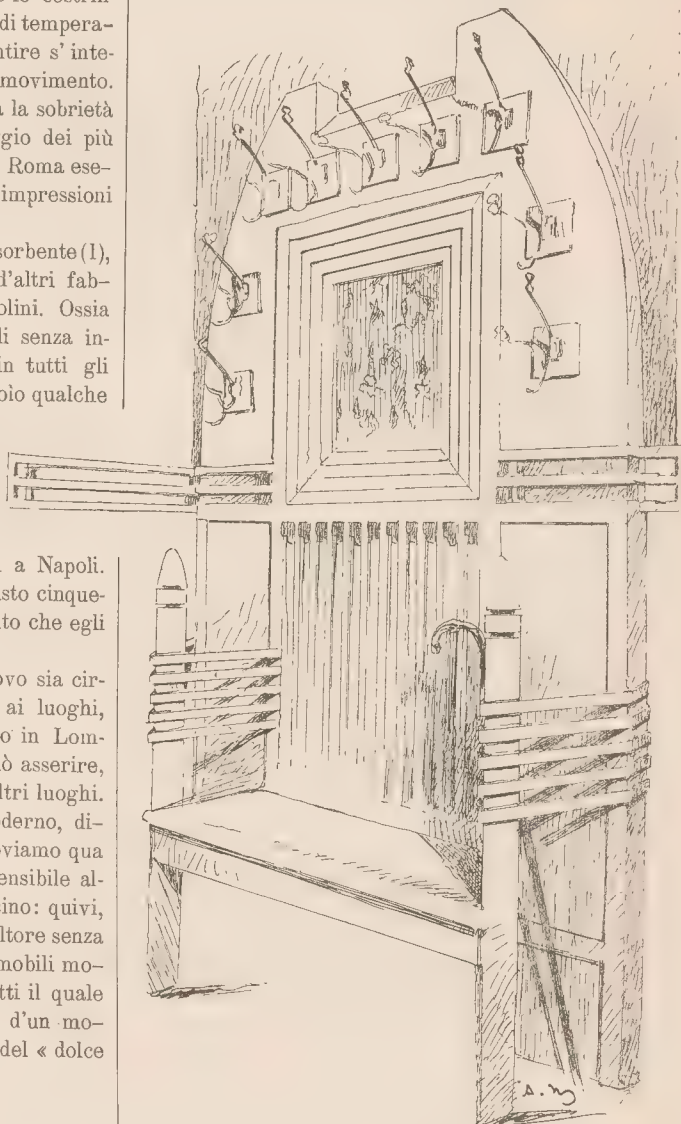



Fig. 362. — *Napoli*: Attaccapanni (Leonardo Paterna-Baldizzi).

corazione di cui il Paoletti, anche per aver tanto viaggiato, conosce molti particolari. Medesimamente a Napoli, dove la modernità scarseggia, qualche animo si muove al « dolce stil nuovo » in mobili e arre-

(1) La Casa Ducrot ha compiuto una grande massa di lavoro: ricevette e riceve ordinazioni da ogni parte d'Italia e dall'Estero; Parigi, Londra, perfino la Russia ebbe mobili del Ducrot. Oramai molto conosciuta, essendosi ideati a Tunisi un grande « Casino-théâtre » e un « Cercle International » messi con gran lusso, la Casa Ducrot potè ottenerne il completo addobbo, mobili e decorazioni, vincendo la concorrenza di grandi Case francesi ed inglesi. E pare che l'esito sia stato, per la società assuntrice di quei locali, sodisfacente se gli amministratori affidarono alla Casa Ducrot anche l'arredamento completo del grande Albergo « Tunisia Palace ».

damenti. Leonardo Paterna-Baldizzi ivi raccoglie il suo pensiero sopra lo stile moderno e l'arredamento d'un quartiere, certi suoi mobili, un po' gravi ma originali, attestano l'ansia di arrivare (fig. 362).

Fig. 363. — *Bologna*: Cimasa sulla vetrina della Sartoria Vignòli (« Aemilia Ars »).

Avendo parlato dell' « Aemilia Ars », il lettore sa che l'Emilia, per merito di questa associazione artistica, tentò l'ascensione alla modernità; e la « Aemilia Ars », che tutto cura, dalla decorazione dipinta al mobile, al ferro, al bronzo, fabbrica dei mobili d'aspetto semi-antico o semi-moderno da cui la nostra associazione trae la origine e insiste come a fede secura. Ed invero, salvo il giudizio su questa fede, v'ha da compiacersi all'attività ebanistica dell' « Aemilia Ars »; la quale creò dei mobili signorili e l'oro e il colore, l'intarsio e l'intaglio chiamò a corredare i suoi legni fabbricati con altèra coscienza.

Un piccolo ma efficace esempio: la cimasa sulla vetrina della sartoria Vignóli a Bologna, ideata da A. Casanova, intagliata da V. Fiori (fig. 363). Il motivo classico è evidente in questa onesta composizione, dove la rigidezza delle sagome architettoniche non si combina, non si fonde colla realtà dei fiori e delle foglie. A confrontare una cimasa del Rinascimento, in cui l'ornato stilizzato si associa alle linee architettoniche, con questo legno che vuole rappresentare la modernità estetica, il peggio va all' « Aemilia Ars » che tenne a battesimo e nutrì gli artisti che pensano come attesta la cimasa Vignóli. Chi non s'accorge, qui, dell'urto smisurato fra la morbidezza del vero e la durezza delle convenzioni architettoniche? Gli è che l'ornato che si destina all'architettura deve stilizzarsi, e tutto il vero deve passare dal crogiuolo della immaginazione individuale se il vero cerca le vittorie dell'arte (1). Inutile confermare che l'arte non si considera mai un prodotto volgare

(1) Il frontone concavo convesso della cimasa lignea stilisticamente appartiene al Rinascimento e non comporterebbe la rosa nel tondo estremo, propria del puro stile del XV e XVI sec., ma l'A. della cimasa di Bologna non volle rispettare lo stile, e fece quello che gli frullò nella fantasia. Tuttavia le mie osservazioni sul contrasto fra le linee architettoniche e i fiori veri restano.

dalla associazione emiliana la quale, se deforma la nostra idealità, si solleva al nostro sguardo colla purezza delle intenzioni.

Vicino all' Emilia in Toscana, a parte i lavori ceramici di cui parlo dopo, una pregevole Casa di mobili, Cutler e Girard a Firenze, fa parlar di se. Però essa, in sostanza, è fiorentina sol perchè si aperse all' « ombra di Cupolone ». Nè i mobili che costruisce la Casa predetta hanno il sapore del luogo, la sobrietà, la rigidezza, la purezza fiorentina; la loro grazia modernista esula dall'arte locale o ricorda un certo colore antico ed una certa temperanza di assieme che i particolari smentiscono. Ma è arte singolare quella di cotali mobili, almeno di quelli che la Casa Cutler e Girard espose a Torino nel 1902. Contiene un po' di tutto, persino un po' di spirito barocco, persino un po' di austerità germanica, vecchio stile; ma l'assimilazione appare sincera e il proposito nobile. Certamente il confronto fra la nobiltà dei nostri mobili, diremo così fiorentini, vistosamente intarsiati, rumorosamente ornati di bandelle, maniglie e serrature metalliche, quasi botticelliani in testine evanescenti e spettacolosi in scene osanneggianti (tav. CLVIII), quasi floreali in un ornato scolpito realista, contrapposto ad un ornato convenzionale pianeggiante in sagome e pannelli; certamente il confronto fra i nostri mobili con i mobili offerti dai fabbricatori italici di « stile nuovo » appassionati al « coup de fouet » o alla minestra di lasagne, favorisce la Casa Girard e Cutler la quale non tira sereni entusiasmi ma invita al rispetto colla sua nobiltà.

Alberto Issel, fabbricante di mobili genovese, acceso all'arte moderna di cui sa pregiare gli intenti e il gusto, diffonditore in un ricco negozio nel centro della « Superba », di oggetti d'arte moderna, fabbricante intelligente che disegna e governa l'artefice nel lavoro ed intende recare il conforto della nostra idealità nella casa e nella persona partecipa, egli pure, al simpatico gruppo di artisti e industriali su cui si può far a fidanza. Fortuna! Essi in Italia sono numerosi a malgrado le opposizioni; e i giovani particolarmente ci appartengono, artisti che trattano il metallo: ferro, rame, bronzo, argento.

Io non amo i fiori che si slanciano fra le spranghe di ferro, i fiori metallici che vogliono imitare la mollezza delle piante in un cancello o in una inferriata; e cancelli o inferriate così se ne veggono. Perocchè il ferro è ferro, ed esso dovrebbe imporre il rispetto alla saldezza delle sue proprietà; quindi l'uso e l'abuso del sistema floreale nel ferro, non approvo, perchè il ferro d'un cancello o d'una inferriata deve fortificare non abbellire soltanto. Questo precetto io mi studiai di seguire in qualche mio lavoro (fig. 364, 365) e Alessandro Mazzucotelli di Lodi, che a Milano lavora il ferro in onore del « dolce stil nuovo » rispetta spesso questo precetto (1). Dove pertanto lo dimentichi egli usa discrezione, stilizzando

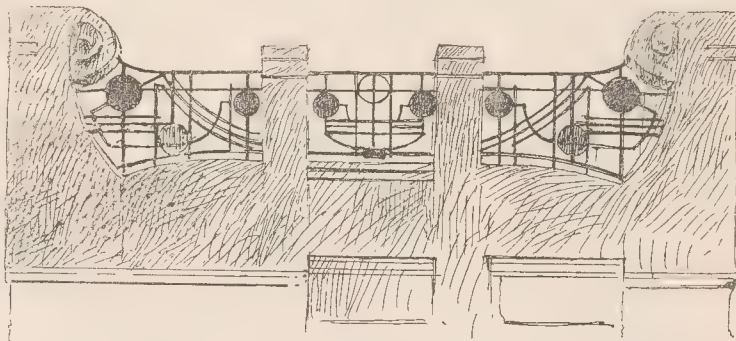



Fig. 364. — *Corlanzone* (Lonigo): Parapetto d'una torre nella Villa Rosa (Alfredo Melani).

i motivi naturali, riducendoli al ferro in foglie che obbliga a simmetrie graziose (fig. 366, 367). Meno piace il Mazzucotelli dove abbandona l'idea di tradurre il vero (fig. 368, 369), come se il ferro potesse assorgere alla bellezza incantatrice della natura floreale; e in certi parapetti semplici, quasi nastri, che si muovano a eleganti ondulamenti (fig. 370), il Mazzucotelli penetra bene nel ferro semplice di bellezza e di forza (fig. 371, 372, 373).

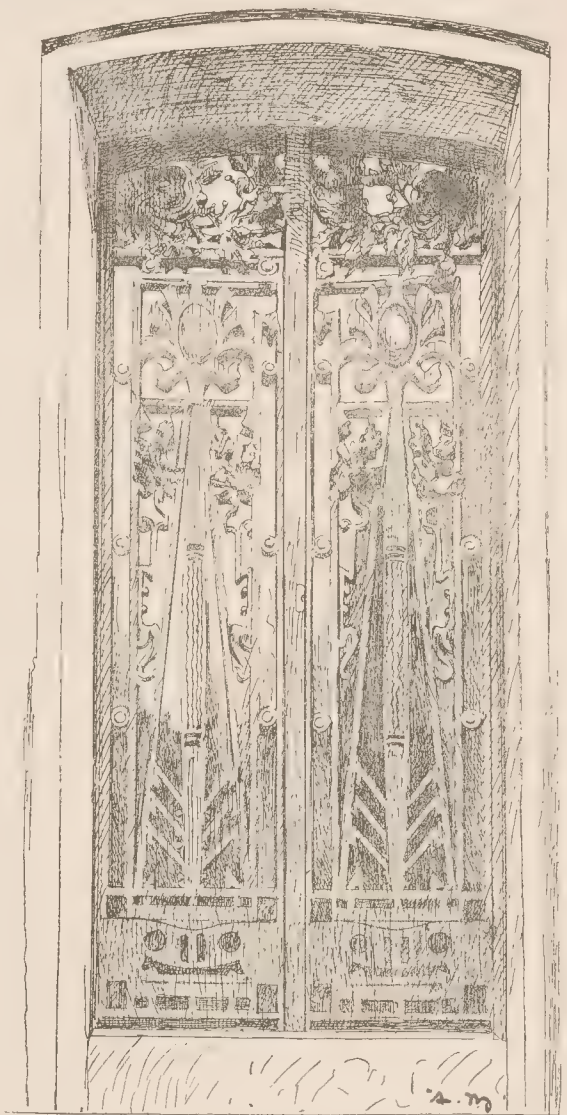
Il Maestro lombardo che primeggia oggidì questa lavorazione, sta volgendo il suo intelletto e la sua mano a un tipo artistico che, mancando di vuoti, non persuade. Egli si ostina su certi motivi composti di piani a cui si sovrappone l'ornato, quasi basso rilievo che si modella sulla superficie del legno o della creta, e la sovrapposizione non arieggiata lascia

(1) Melani *Art. ital. dec.* 1900 n.° 11 e 12 con illustr *Arte dec. moderna*, 1902-03 e *Per l'Arte* 1910, tav. 9, 39, 54 e inc. int.

freddi. Il ferro non è legno, non pietra, non marmo; e non si intenerisce agli steli che si slanciano sui cancelli o si incurvano sulle inferriate.

Il Mazzucotelli eseguì lavori a Milano e fuori, li eseguì sino in paesi esteri. A Milano nel Palazzo del Credito Italiano, nel Palazzo della Borsa (qui egli adottò il barocco per rispetto allo stile secentesco dell'edificio), nel Palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia, nello Stabilimento della Società Edison, nel Bar Italia, nel Negozio Calderoni, in quello della Società Italiana di Mobili, nelle Case Apostolo, Donzelli, Maffei, Moneta, Prevosti, nella Cappella Weiss al Monumentale, nella Esposizione di Venezia del 1903, nella Veneranda Arca di S. Antonio a Padova e all'Estero, eseguì i parapetti d'un ponte per il re del Siam a Bangkok, eseguì i lampadari del Tempio israelita al Cairo, quelli per la Madonna di Sion a Fassy in Romania, quelli per l'Unione Cooperativa a Berlino, la balaustrata al Monumento Von Gahlen a Düsseldorf, e continua a lavorare, il Mazzucotelli, onorando l'arte, non so se appagando i suoi capitalisti, e continua a lavorare insegnando all' Umanitaria.

Fig. 365. — *Milano*: Cancello della Cappella Merli-Maggi nel Monumentale (Alfredo Melani).

Molti architetti da noi penetrano bene nelle proprietà del nostro materiale, così in Italia il ferro ravviva il decoro dello stile nuovo. Potrei citare esempi su esempi di fabbriche moderne in cui i cancelli, le inferriate, i parapetti sono molti pregevoli. Il Palazzo Castiglioni a Milano, architettato da Giuseppe Sommaruga, nell'inferriata tonda al piano terreno della facciata sul corso Venezia (fig. 374), nel parapetto del secondo scalone, (fig. 375), vanta dei ferri che si accettano con plauso dai modernisti, tanto più se i giudici non fanno osservazione sopra la ricchezza floreale che germoglia fra le spranghe di quei ferri. E il Sommaruga adottando spesso i nastri annodati o volanti come nell' esempio che viene dopo al Palazzo Castiglioni, il parapetto da scala al Villino Salmoiraghi (fig. 376), ha delle felici trovate. Egli sente la necessità che il ferro non abdichi alla sua robustezza naturale, e lo richiama al suo ufficio dove qualche volta se ne allontani. Perciò certe fantasie floreali del Sommaruga trovano l'austerità di correzioni eloquenti: parlo di quelle opere disegnate dal nostro architetto in cui il ferro soggiace alla forza, cioè alla virtù sovrana di questo materiale. E il ferro diviene ancora floreale nelle composizioni del Basile come attestano i parapetti e i cancelli delle Palazzine e delle Ville dal B. costruite a Roma (fig. 377) e a Palermo: e si fa floreale in parecchi lavori nell' Officina di Alberto Calligaris di Udine, in un cancello che

riproduco (tav. CLIX) in cui la naturalezza dei fiori non ha ragione qui, in questo luogo, in un cancello

destinato a svegliare idee di resistenza. Quindi io preferisco il parapetto sottostante grazioso che *sente* il suo materiale. La grazia delinea inoltre il Calligaris, in certe lampade, soggetto che altri compiacentemente trattò (fig. 378).

Il fiore trasportato in un cancello, deve subire, osservai, una trasformazione cerebrale dettata dalla natura del materiale e io sono sostenitore della flora e della fauna stilizzata anche per allontanare la noia dei virtuosi e dei virtuosismi. Il vero è illogico applicato alle cose artificiali. Vidi dei ferri appartenenti all' «Aemilia Ars» non esenti dal peccato che si ripete frequente nei ferri ricercàti piucchè in quelli andanti. Il vero artisticamente è una gretteria, una manifestazione di intelletti esauriti.

Fig. 366. — *Milano*: Parapetto nel Palazzo delle Assicurazioni Gen. di Venezia. (Alessandro Mazzucotelli).

Fig. 368 — *Milano*: Reggifiori (Aless. Mazzucotelli).

Nel bronzo la materia cambia ed ispira idee raffinate: chè il bronzo è materia di maggior riguardo del ferro, onde se ne fanno medaglie, placchette, piccole statue, espressione d'arte ora isolata ora integrata a lampadari, orologi, reggi-carte, astucci, calamai. A questa scultura bronzea, miniatura della grande statuaria, sussidio ornamentale a mobili, la scuola scultorica meridionale sotto l'impressione di Pompei diè, arcaizzando, alcune nudità delicate e pagane. Ma non sempre. E Costantino Barbella (n. a Chieti nel 1853) che si creò la rinomanza delle piccole statue, trasse sua ispirazione da soggetti amorosi attuali, plasmando figurine del nativo Abruzzo: « la Canzone d'Amore, Lotta intima il Bacio , Credi a me, le Cantatrici »; diverso da Vincenzo Gemito di Napoli (n. 1852) che guardando

Fig 367. — *Milano*: Parapetti (Aless. Mazzucotelli).

Pompei propagò una piccola statuaria paganeggiante che non tolse agli apostoli della modernità la gioia della vittoria. Quest'ultimi plastici si associano al toscano Libero Andreotti le cui piccole statue, che non determinano una funzione pratica, esprimono la vita con rapida modellazione, (si permetta la parola) caricaturale. Es.: « Mattino », arguzia di un gallo sur un nudo dormente; « l'Anima del giardino », figurina pomposa in abiti floreati; « Puro sangue », esile giovinetto aristocratico con un levriero russo; « Artemide » la superba cacciatrice, placchetta nervosa da mobile come certe plácchette di Alessandro Charpentier. L'Andreotti stette qualche tempo a Milano poi andò a Parigi ove si trova (1910) felice in una posizione degna (1). Molti anni avanti l'Andreotti, Rinaldo Carnielo (n. 1853 † 1910) modellò alcuni bronzi decorati alla Ditta Conversini e C. di Pistoia, vassoi ingegnosi e vasi fantastici, la cui fortuna fu scarsa perchè debole la relazione fra i bronzi del Carnielo e il loro uso pratico: tale il giudizio d'allora, trent'anni fa. E qui si evocano quei bronzi a ricordare una nota d'indipendenza, quasi una timida protesta alle ripetizioni stilistiche nell'ingenua vita di que' giorni. Nè poi gli scultori che modellarono alla decorazione statuette e soggetti bronzei, si seguirono rari e svogliàti; la piccola scultura anzi raccolse in Italia opere e artisti numerosi. Persino Giuseppe Grandi (n. 1843 † 1894), il celebrato Autore del « Beccaria » e del « Monumento alle Cinque Giornate », affrontò a Milano la decorazione. Ed una sua pendola con candelabri modellata per Carlo Borghi, un camino e un «Franklin» destinàti a Benedetto Junck, fratello del pittore un amore di lampada, bronzo ingegnoso con putti volanti sotto il globo vitreo colle catene intrecciate una diversa dall'altra non contaminate da ripetizioni nella loro struttura simmetrica (fig. 379); e questa lampada col resto ed altre decorazioni in case milanesi Mylius, Saporiti, Turati (Emilio) attesta il gusto del Grandi, Maestro lombardo ancora discusso come si discute Tranquillo Cremona (1839 † 78) e Daniele Ranzoni

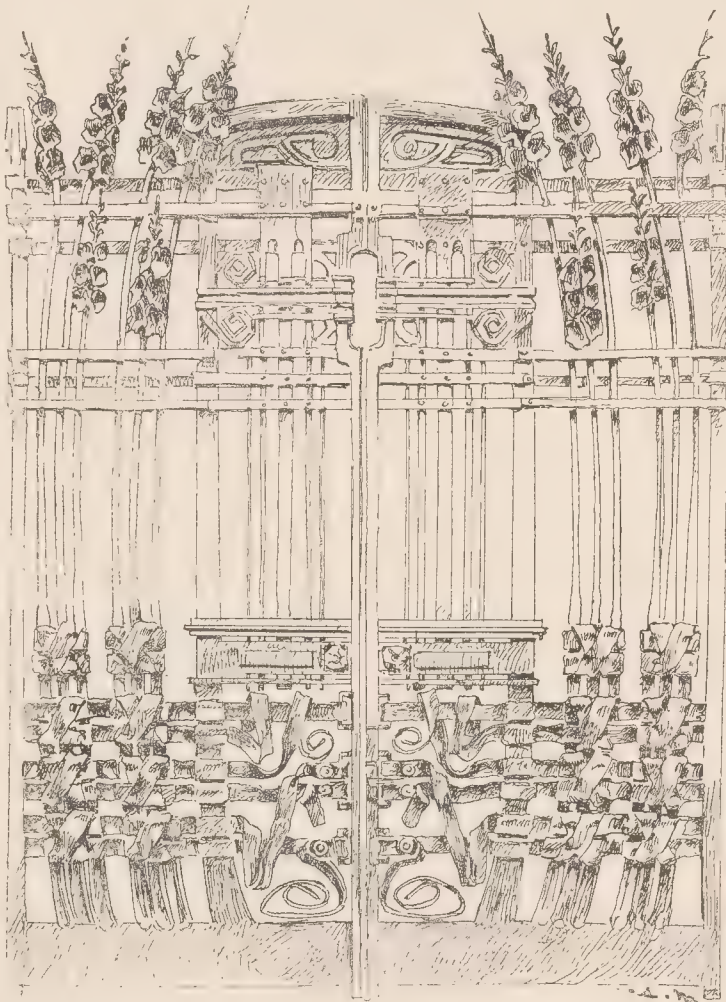



Fig. 369. — *Milano*: Cancello al Padiglione degli Orefici, Esp. del 1906 (Aless. Mazzucotelli).

(1) Riprodotte in *Per l'Arte*, 1900, pag. 48.

(1843 † 89), artisti d'avanguardia, amici del Grandi, su cui gli accademici si fermano oggi non persuasi. Il Grandi, per quanto eminente statuario, possedè un senso de-

Fig. 370. — *Treviso* (vicinanze): Parapetti nella Villa Antonini (Aless. Mazzucotelli).

corativo che gli stessi monumenti rivelano nell'azione delle figure e nell'assieme; e il « Monumento alle Cinque Giornate », a parte la potenza delle statue, non offre scarsi motivi al ricercatore di decorazioni moderne principiando dal tema floreale in cima all'obelisco e finendo al cancello in fondo che racchiude una magnifica creazione decorativa. Così dal Grandi scultore discendono più o meno, e dal Cremona pittore, vari plastici moderni che al bronzo affidarono le loro visioni decorative: Paolo Troubetzkoy, Eugenio Pellini, Rembrandt Bugatti figlio al Bugatti ebanista, argentiere e pittore ora; e il Troubetzkoy col Bugatti ammoniscono che la vita si può fermare, ed un baleno, un attimo, può trovare la sua esatta ripercussione nella creta (fig. 380). Medesimamente il Pellini dice la parola del sentimento coi suoi piccoli bronzi infantili « Nives »; e, medaglista, offre alcune medaglie cospicue, smentendo novamente coloro che pensassero alla impossibilità della duplice creazione scultorica del piccolo e del grande, della statua monumentale e della miniatura d'un bronzo decorativo (1).

Ci fermiamo alla piccola statuaria, più efficacemente decorativa, designando qualche saggio di Edoardo Rubino scultore, medaglista, placchettista; egli corre dietro al Bistolfi ma mostra tuttavia qui un lato del suo duttile ingegno (fig. 381). Aspettiamoci molto dal Rubino a cui gli anni daranno un abito di pensiero meglio adatto al suo corpo. Un altro giovane inspira fiducia, Antonio Ugo, siciliano, mo-

Fig. 371. — *Milano*: Cancello della Cappella Weiss nel Monumentale (Aless. Mazzucotelli).

dellatore della Casa Ducrot, plastico di alcuni mobili usciti da questa Casa, plastico di ornati e figure,

(1) *Per l'Arte*, 1910 tav. 41.

le prove da lui offerte convincono. Convincono meno i saggi di A. Taddio a Milano austriacanti, e meglio persuade G. Gavezzotti che in certe lampade trova linee non volgari (fig. 382).

Nel campo industriale G. Lomazzi lavora il bronzo a Milano e l'argento da buon tecnico; distinguendosi in opere cospicue: la grande urna tripartita pei Santi Ambrogio, Gervaso e Protaso argento nella Basilica Ambrosiana di Milano, e le imposte bronzee pel Santuario di Varallo. E se tuttociò appartiene all'Eclettismo per volere degli Autori (l'urna è dell'arch.° Ippolito Marchetti [┼ 1902] e le imposte dell'arch.° Giovanni Cerutti [┼ 1907]), non vuoi dire che il Lomazzi, nel suo Stabilimento, respinga e cose moderne.

Fig. 372. — *Milano*: Cancello (fiomba) nella Casa Donzelli in via Revere (Aless. Mazzucotelli).

Da un artista all'altro noi assistiamo in Italia a un ravvivamento dei bronzi soprattutto da illuminazione, e la luce elettrica che sostituisce trionfalmente il gas sollecita la riconoscenza dei modernisti. La luce elettrica ha le sue esigenze e artisticamente queste non possono proclamare la bellezza antica perchè sono nate da fatti moderni, quindi la logica inspirò le forme moderne e gli esempi da me raccolti, i saggi di Baldassarre Longoni pittore e plastico, disegnatore di cose industriali chiamato dalla Casa Brunt e C. a Milano, delineano lampade e lampadari lodevoli (fig. 383, 384). Le Case industriali così accennano a trasformarsi, e basterebbe che il pubblico fosse un po' meglio consigliato perchè le nostre idee assurgessero a incontrastato trionfo. Quanti artisti oggi ignorati, disegnatori e cesellatori in bronzi da illuminazione, vincono i pregiudizi della « santa antichità »! I caffè, i teatri, le sale da concerto, le case sono piene di lampade e lampadari moderni, e si potrebbero modernizzare le chiese e le cappelle (fig. 385, 386, 387).

Nè Cesare Greco si collocherà tra gli ignorati, perchè egli seppe raccogliere intorno a se i capitali ad una grande azienda da apparati di illuminazione a Milano, eclettica nel fine industriale su cui essa si fonda, modernista quando lo possa senza pericolo del suo commercio. Il Greco cominciò disegnatore d'un officina a cui la sorte non arrise, l'Officina Carlo Porta, e poi il Greco tentò la fortuna accompagnato dal suo ingegno e dalla sua costanza; e, lavoratore, il campo industriale che egli fervidamente coltiva vorrebbe soleggiare coll'arte più di quanto non ne siano le aziende sorte come la sua, con capitali riuniti in società anonime. Ma purtroppo le Società non si lasciano affascinare dalla bellezza.

Fig. 373. — *Milano*: Lampada (Aless. Mazzucotelli).

Ed ecco — piccola statuaria — gli artisti che rifioriscono l'arte nella medaglia: essi cominciarono da

impulso naturale e i nostri medaglisti furono governàti dal proprio istinto. Tali artisti continuarono sulla via aperta al loro spirito voglioso di bellezza; nè la cooperazione dello Stato alla rinascenza della nòstra arte fu un piccolo atto della burocrazia italica: questa dormiva sugli inviti di adoprarsi al rinnovamento artistico delle monete nazionali (1) e, comunque sia, ai nostri giorni (1907) si incaricarono di nuove monete il Bistolfi, il Calandra, il Canonica, il Boninsegna ed i bollori ufficiali si riaffermarono a Roma colla « Scuola dell' Arte della Medaglia », inutile istituzione che non creerà i nuovi medaglisti all'Italia (2). La rifioritura che addito, ebbe cultori in Francia, prìncipi della nostra arte, il Roty e lo Chaplain. Invecchiàti, il loro spirito fu rinvigorito dalle grazie soprattutto di Alessandro Charpentier († 1909) e dalle cure di una coorte di placchettisti e medaglisti. E l'Italia, ridestatasi agli antichi amori, vide il Bistolfi e, col Calandra, il Trentacoste scultore consacrarsi alle medaglie; e vide il Sartorio e il Tito pittori, plastici di placchette e medaglie e spesso scorge medaglisti: il Rubino, il Contratti, il Fumagalli, il Saroldi, il Brozzi, il Romagnoli, il Graziosi, la Lancelot-Croce, autori di placchette che intrecciano a figurine bronzee o argentee. Nel gruppo può salutarsi specialmente il Brozzi, Renato Brozzi, fedele alla medaglistica e alla scultura di placchette mite, soffuso, insinuante. E volgiamoci ai medaglisti addetti allo Stabilimento Jonhson di Milano, Igino Boninsegna, Angelo Cappuccio, lo stesso Saroldi, cioè Enrico Saroldi che coi suoi compagni mette in evidenza lo Stabilimento Jonhson a Milano, in questa città ove Luigi Manfredini, il cesellatore eminente che conoscemmo, si dichiara enfaticamente emulo del Pisanello (1). E lo Stabilimento Jonhson

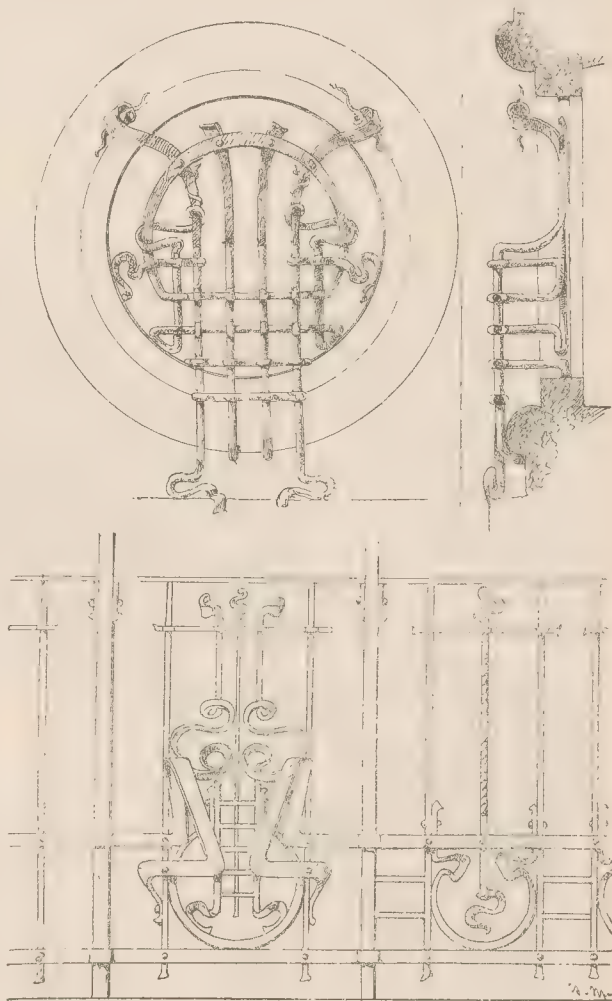



Fig. 371. — *Milano*: Inferriata e parapetto d'una terrazza nel Palazzo Castiglioni (Gius. Sommaruga).

continuerebbe le tradizioni luminose del Manfredini

(1). Il Governo s'interessa ad avere dei biglietti di banca artistici: il nuovo biglietto da 10 lire fu ideato dal Mataloni, e venne bandito un concorso per il biglietto da 5 lire stato vinto da due artisti; ma nel momento che scrivo non fu decisa la esecuzione (giugno 1910).

(2) Nel 1907 si fondò a Roma dal Governo « la Scuola dell' Arte della Medaglia » presso la R. Zecca, allo scopo « di perfezionare nell'arte della medaglia i giovani già provetti nella plastica » Questa Scuola ha l'aspetto d'una superfluità, gli artisti portati alla medaglistica, non chieggono allo Stato una Scuola speciale. Chi sente davvero la piccola scultura va ad essa senza Maestro. Lo vediamo ogni giorno. Forse la istituzione dello Stato si ispira alla necessita, ogni giorno più urgente, di medaglie e targhe destinate alle attuali celebrità irrompenti, e a ridurre commerciali le piccole sculture come divenne commerciale la celebrità degli uomini oggi, tanto essa si diffonde e tanto oggi sollecitamente si riconosce e si premia. La mia contrarietà alla Scuola di Roma, ebbe una recente giustificazione nel concorso alla medaglia commemorativa, aperto da un privato a Venezia, per la rierezione del Campanile di S. Marco. Il concorso si aperse tra i giovani, e gli scuolari di Roma subirono un rumoroso scacco (1910).

(1) Luigi Manfredini bolognese (1771÷1840), lavorò a Milano i coni per medaglie. cesellò il bronzo benissimo e i bronzisti e i cesellatori affratellati nel suo nome, si confortarono nel suo esempio additandolo ai posteri con un'iscrizione di Cesare Cantù. Notevoli i ceselli del M. nella Villa Melzi a Bellagio (Lago di Como) nella Cappella gentilizia dove Vincenzo Vela eresse il monumento a Lud. Melzi. Ecco la inscrizione:
Luigi Manfredini nato a Bologna 1771 *morto a Milano* 1840 *emulo*

unico in Italia per le medaglie; così si rievoca perchè la sua dignità non fu mai smentita. Tuttavia una azione più indefessa verso la modernità ispirerebbe maggiori simpatie allo Stabilimento Jonhson. Nè insisterò. Non insisto perchè dovrei lagnarmi, e la mia lagnanza lungi dal colpire questo Stabilimento, scolora oggi molte Case d'arte industriale più inclinate all'ecclettismo che all'arte. Si attraversa un periodo di transizione, un periodo incerto che semina scetticismo nell' anima e ingordigia nelle attività quotidiane; perciò la vergogna non sta in noi, ma è del tempo nostro e io sarei vissuto volentieri in un'età più leale.

Pochi artisti stanno fermi sulla loro idealità e l'esempio del Bugatti a Milano quasi si isola ai nostri giorni. Noi incontrammo quest'ebanista originale, disegnatore di oreficierie moderniste alla Casa Hèbrard a Parigi (tav CLX *b*) e parlandosi di oreficerie e argenterie, rievocheremo il nostro Bugatti come un artista del ferro, il Mazzucotelli, il quale disegnò alcuni argenti per la Ditta Calderoni a Milano. (tav. CXLIV *m n*) tendenti a gusto austriacante al quale non si sottrae l' agile ingegno del Ceragioli (1), ideatore di eleganti ghiere argentee per la Ditta Musy a Torino (fig. 388 e tav. CXLVIII *e*, *f*, *g*, *h*, *l*, *m*). Queste ghiere vantano pertanto la elasticità e la linea che si conviene al loro ufficio; nè io lesinerò la lode alla Ditta Musy quando essa scelga artisti intelligenti a cooperare alla sua industria che dall' argenteria va alla gioielleria.

Fig. 375. — Milano: Parapetto del secondo scalone nel Palazzo Castiglioni (da un disegno di Gius. Sommaruga).

Il gioiello moderno è coltivato dunque dalla Ditta Musy, che si studia di accostarsi alla moda e alla ricchezza, alla consuetudine diffusa e allo sfarzo piucchè all'arte nuova che vuol salire le vette del trionfo. Ma ripetesi: il Musy, se vuole, incoraggia gli spiriti anelanti a forme non vissute, e certi suoi gioielli li ricordo ad onorare la Casa Musy da cui la gioielleria moderna potrebbe ricevere più di quanto la Casa stessa non voglia offrirle. La Casa appartiene più alla gioielleria che all' oreficieria alla quale, in Torino, Celestino Fumagalli, argentiere e figlio di argentiere, diè vari argenti moderni intonati a sobrietà signorile.

Un pittore gioielliere piemontese Anton Maria Mucchi entra intanto arditamente sul nostro campo, e a Torino egli espose anni sono (1908) alla Società gli Amici dell' Arte, una raccolta di gioielli che

---

del Pisanello e del Cellini, lavorando di bulino e di fusione nei conii delle monete e dei fasti patrii, nei fornimenti delle reggie, nei trionfi di mense principesche, nella riproduzione di monumenti, nella insuperabile lettiga della Pace, come nei vezzi del mondo muliebre, mostrò studio, costanza, gusto, restando stimolo ed esempio a noi bronzisti e cesellatori affratellati sotto il suo nome.

(1) Il Bugatti espose i suoi argenti alla Biennale di Venezia nel 1910

venne lodata grazie alla originalità del disegno e all'incanto dei colori. Chè, pittore, il Mucchi possiede in alto grado il senso dei contrasti; e poichè il nostro gioielliere usa molto le pietre, trae a se facilmente gli esteti colle simpatiche vivezze e colle placide armonie. Un amico del nostro pittore gioielliere, osservava: il M. « dalle sue minuscole sca-
« tole trarrà tre agate di delicato colore che in-
« castonate nell'ar-
« gento bianco, di-
« venteranno più
« belle per il con-
« trasto del bruno
« cupo di cinque
« piccole granate.
« E quando lo cre-
« derà necessario
« egli sbalzerà la
« sottile lastra di
« argento, ne smal-
« terà i fondi ed
« incastonerà, fra
« lo smalto, una pic-
« cola turchese ac-
« canto a cui por-
« rà, ottime com-
« pagne, due perle
« di differente
« grandezza » (1).

La semplicità accompagna per solito le composizioni del pittore-gioielliere piemontese, il cui temperamento, colto e aristocratico, sembra il più adatto ai gioielli. Preferisce le pietre tagliate *à caboche*, il nostro A., colorisce il metallo, l'oro di verde per. es. ove il mistero d'una colorazione lo richiegga; e ora, abbandonato il cavalletto, il Mucchi si fa gioielliere ideatore ed esecutore, ora si limita a disegnare i gioielli che altri eseguisce sotto il suo occhio vigile (tav. CLX *a*).

Ancora in Piemonte: felici i gioielli dell'astigiano Benedetto Zorra, infrancesati da ciò che questi, orefice e gioielliere, vive a Parigi; e, come i maggiori artisti della sua arte, disegna ed eseguisce le proprie opere, pensatore ed esecutore di quello che vende.

(1) *Per l'Arte* luglio 1910 Torino, *Un pittore-gioielliere* con una tavola in colori.

Fig. 376. — *Milano*: Parapetto di scala nel Villino Salmoiraghi (Gius. Sommaruga).

L'arte del gioielliere in Italia sta ben lungi dal possedere un Lalique; la fedeltà all'antico o al vecchio scompagina il gioiello italiano più di quanto non àlteri il lavoro del legno sulla cui modernità raccogliemmo forti e convincenti testimonianze. Il commercio ahime! fa il resto: il commercio del vecchio gioiello francese che predomina nel paese nostro con qualche simpatia particolare nelle provincie meridionali al gioiello greco-romano e al gioiello musivo, per es., a Venezia. Venezia sorda alla modernità, anche perchè trova convenienza a perpetuare le sue bellezze antiche, a copiarle e ripeterle a beneficio dei forestieri che la visitano; Venezia usa certi gioielli col musaico minuto, anelli, spille, spilloni, (non cito gli oggetti musivi, cornicette, reggicarte e simili) fiorettati e figuràti così lontani dall'arte e dal gioiello moderno come l'inferno dal paradiso; e se la gente va volentieri all'inferno vi si conduca.

Si trovano da noi perfino le esumatrici di robe vecchie del contado; come crescono le Signore eccitatrici di ricami e pizzi antichi alla campagnola. Perciò essi si affratellano ai gioielli rurali.

Furono, e sono in uso, nelle campagne italiane dei gioielli caratteristici: Alessandro Castellani nella sua Raccolta più volte citata, venduta a Roma nel 1884, aveva riunito una quantità di tali gioielli i quali potrebbero ispirare forme non plebee e preparare la rinnovazione al gioiello italico che stenta a soffocare la volgarità dentro cui trovasi costretto. In Ungheria si tentò la esumazione che indico, nei gioielli e in altri rami d'arte come la ceramica rusticana che per merito specialmente di Istvàn

Groh di Budapest, piglia una veste cara all'arte popolare.

Così il gioiello italico fiorisce scarsamente e sporadicamente da noi, e si cita l'« Aemilia Ars », e si può citare a Milano il Saronni, a Napoli il Miranda.

Edoardo Saronni di Palazzolo sull'Oglio (Chiari) si colloca quindi fra i contributori del nostro stile in gioielli ed argenti. Raccolto nel suo lavoro che raduna nella sua Officina di Milano, il nostro gioielliere e argentiere, modellatore e cesellatore dalla vena modernista, ricerca la novità senza intemperanza, persuaso nel suo fine inteso ad allontanare il gioiello antiquato e commerciale. I tentativi del Saronni, nel complesso, suscitano i nostri elogi e i propositi del gioielliere ancor più destano la simpatia di noi che in questo periodo iniziale della nostra propaganda abbiamo bisogno di soldati che giurano sulla bontà della nostra azione. Il Saronni oramai ha molto lavorato, altrove io stesso ne detti la prova, qui ne offro alcuni saggi (fig. 389, 390) riaffermando la virtù del nostro artista che cesella un gioiello come una teiera, un calice (due suoi bei calici pigliarono la via del Nord-America) come una targhetta o una coppa o un corredo da toelette, affrontando dovunque le difficoltà d'una linea, d'un colore che non desti il ricordo di cosa veduta. L'azione del Saronni alla nostra causa sarà giustamente valutata da chi unisca all'attività sua quella riflessa da lui, che dopo avere insegnato alla Scuola degli Orefici a Milano, ora addita alle Scuole dell'Umanitaria lo stile moderno (1).

Fig. 377. — *Roma*: Parte superiore d'un lampadario nella Palazzina Di Rudinì (Ern. Basile).

Quanto al napoletano Miranda, cioè a Vincenzo Miranda, più noto e più maturo di anni del Saronni, egli da più tempo che quest'ultimo, si sforza con secura costanza ad insinuare nei costumi italici il gioiello moderno. E se anche il modernismo del Miranda ripete nelle audaci nudità dei suoi busti e nelle argute testine femminili di cui il Nostro orna anelli, spille e spilloni (fig. 391) ripete, dico, il movimento plastico napoletano che il Gemito impersona; se questa osservazione diretta al Miranda non falla, l'artista napoletano va lodato ugualmente perchè la sua intenzione è ottima, i resultati pratici lodevoli.

Napoli vanta un altro gioielliere modernista, gioielliere, orafo, smaltatore: Gaetano Jacoangeli, meno noto del Miranda per non essersi fatto vivo nelle ultime Esposizioni, degno tuttavia di figurare in questo sterile elenco ove entra il corallo di Napoli, nei gioielli che si adotta contro la.... jettatura in gingilli, non so se fabbricati anche alla Scuola

---

(1) Il *Per l'Arte*, 1910 tav. 35 e 66, pubblicò varie cose del S. Cfr. i monogrammi, spille, fibbie da cinture e simili autore Franco Fano di Milano che offre all'arte i suoi pochi momenti di svago da altre occupazioni che dell'arte sono cugine: graziosi monogrammi metallici con smalti e gemme, raramente scintillanti, usualmente sobri nella linea e nei colori; e sobri in armonie delicate di cui altrove io detti alcuni saggi: *Per l'Arte* 1910 tav. 51. Il Fano avrebbe l'attitudine al gioiello perchè ha senso raffinato nelle cose piccole, ha gusto aristocratico nei lievi contrasti delle forme e dei colori, e l'indole del F. ci appartiene, appartiene all'arte che non soffoca il suo estro nella antichità. Vidi alcuni eleganti gioielli del F.

di Torre del Greco che l'incisione sul corallo fa sua specialità. E in Toscana, l'orafo Giuseppe Masetti, Fedi di Firenze, può interessare in questa città e in questa regione a cui sono tratto specialmente dalle ceramiche e dalle porcellane.

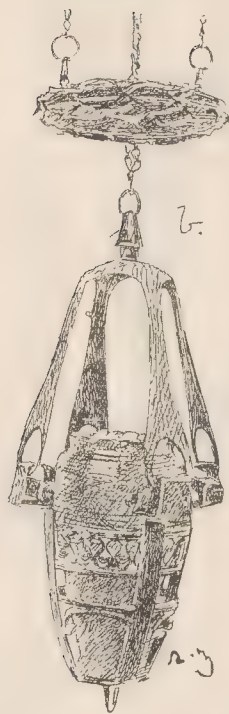
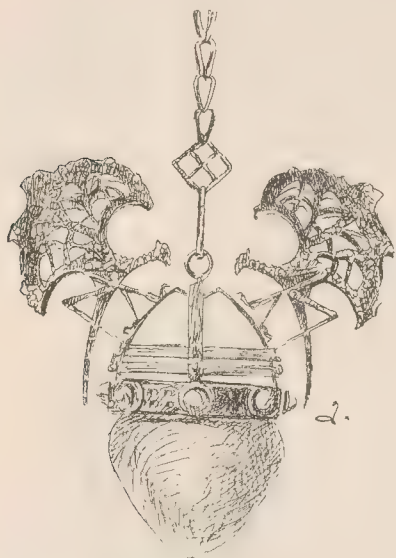



Fig. 378. — *Udine e Milano*: *a*, Lampada (Ditta Gius. Calligaris); *b*, Lampada (Aless. Mazzucotelli)

Il Ginori, la Ditta Cantagalli e Figli (fig. 392) l' « Arte della Ceramica », i Chini a Borgo S. Lorenzo, c'è abbastanza qui da compiere un giro sufficiente a istruirci sopra la ceramica e la porcellana nel nostro paese, spento alla produzione artistica nella ceramica, e acceso ai lavori commerciali che ripetono, come a Faenza, i ritmi storici imperturbabilmente.

Fig. 379.
Milano: Lampada (Giuseppe Grandi).

Noi dunque incontriamo in Toscana le due maggiori Ditte della ceramica e della porcellana italica, unite in una comune storia: la Ditta Ginori e la Richard (1). Tale unione indicai nel capitolo precedente. Essa creò alla ceramica un'organizzazione industriale di peculiare importanza, a cui l'arte vorrebbe conservare ognora tono di nobiltà. Il quale oggi non vive in una grande Casa industriale dissociato dal commercio; lo spirito mercantile attenua lo spirito

(1) Sulla Società ceramica Richard-Ginori veda *Primo trentennio della Società ceramica Richard Ginori* (23 febbraio 1873-1903). Commemorazione. Oltre alla storia succinta della Società ceramica Richard, questo ricco volume illustrato contiene la storia dello Stabili-

artistico degli Stabilimenti di Doccia (Ginori) e di S. Cristoforo (Richard) ove, tuttavia, non tanto l'arte nel suo eclettismo quanto l'arte che assurge alla sincerità di bellezza attuale, ha cultori non insensibili alla maestosa voce della storia. Chè la Richard-Ginori, la quale primeggia industrialmente il campo ora esplorato, non può non lavorare per la storia che sarà più lieta ai fasti delle nostre due Ditte unificate, se esse vorranno svincolarsi dalle fatuità retrospettive e darsi corpo e anima, a noi, alla modernità. Alla quale si trova preparata la Ditta Richard-Ginori; ne lo attestano i saggi che via via escirono da Doccia o da S. Cristoforo, quelli che non opprimono colle reminiscenze della Classicità del Roccocò o dell'Impero.

Fig. 380. — *Parigi*: Gruppo di galli (Rembrandt Bugatti).

Io vidi delle porcellane graziose del Richard-Ginori; piatti floreali, vassoi stilizzati in un ordine di armonie moderne e modeste che allargano il cuore alla speranza (fig. 393). E si vorrebbe entrare con questi prodotti moderni nell'ordine della vita corrente, per offrire alle case più modeste la voce della modernità, la quale potrebbe correggersi da qualche accento esotico da cui la Richard-Ginori non si salvò. Io pertanto non mi spavento, uso a guardare il problema dell'arte moderna coi criteri cosmopoliti che governano tutta la vita attuale. Comunque la Richard-Ginori aderisce qua e là alle forme tedescheggianti a motivo delle Riviste e delle Opere d'arte moderna che i paesi di lingua tedesca diffondono nel nostro Paese, e a motivo di un artista tedesco che venne assunto in quest'ultimi tempi a S. Cristoforo. Io non mi spavento, ripeto, a questo esotismo aborrendo il nazionalismo; ma sarò lieto ogni volta che la Società Richard-Ginori adotti un linguaggio suo originale e significativo. Quello, p. es., delle piastrelle, molto generale, a grandi composizioni veriste, come il fregio « Calla aetiopica » (fig. 394 *a*) da gabinetto per bagno che equivale al fregio ispirato dagli ippocastani. Nel

Fig. 381. — *Torino*: Orologio (Ed. Rubino).

mento Ginori a Doccia e d'altri Stabilimenti ceramici riuniti nella Società ceramica Richard-Ginori, Stabilimento della famiglia Palme a Pisa (1887), Stabilimento ceramico Musso di Mondovì (1897) e Stabilimento di Vado prodotti di grès (1900). La pubblicazione non trovasi in commercio.

Fig 382.
Milano: Lampade bronzee.

gruppo delle mie riproduzioni (*b*) non entra il gusto esotico, ma il linguaggio di queste piastrelle e di altre che vidi a S. Cristoforo non affronta l' arte nella sua stilizzazione decorativa. Ed io veggo squallore nell'arte che riproduce il vero senza accenno alle vaghezze d'un adattamento individuale, il quale imprime all'arte l'*Ego sum*, un accento che si sovrappone alle tirannie della copia let terale.

La Richard-Ginori intende sviluppare il ramo delle piastrelle da rivestimento, e molti modelli che osservai meritano sincero plauso. Quanto a me, partitante dei rivestimenti ceramici, non da oggi in cui essi vengono consigliati dall' igiene, io mi compiaccio alle ri cerche della Richard-Ginori in tema di pia strelle, opportunissime nelle scale, nei vestiboli, negli anditi di luoghi pubblici, negli alberghi, nei bagni, nelle case di cura, negli ospedali, nei teatri, nelle birrerie e nei « garages ». Insomma son lieto di queste iniziative industriali quando possono vincere il mercantilismo ben operando.

Si gettò con risolutezza nel nostro campo disposta ad ardite iniziative « l'Arte della Ceramica » che ebbe sede a Firenze. Essa dopo qualche anno allungò il suo nome « Manifattura di Fontebuoni, l'Arte della

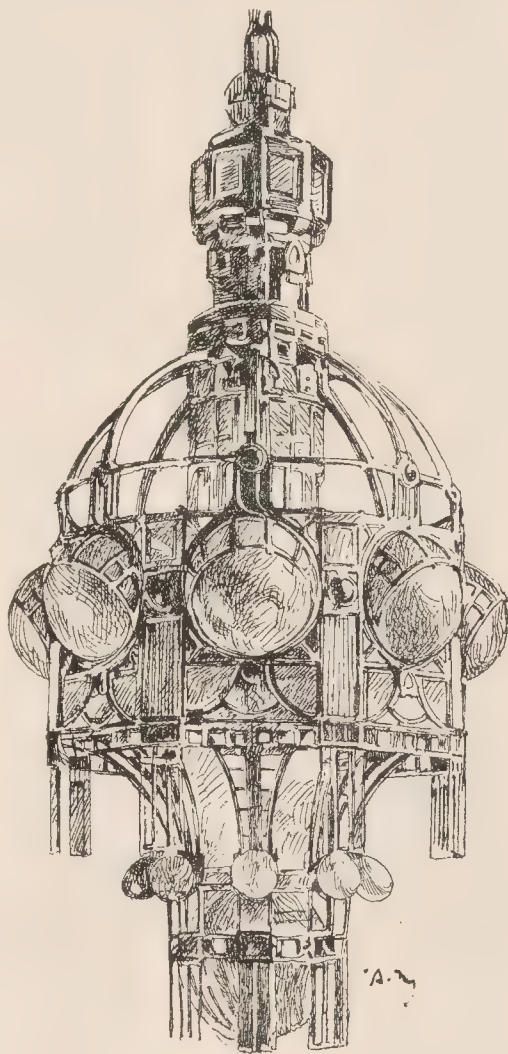



Fig. 383. — *Monte S. Pellegrino* (Bergamo): Grande lumiera (Baldass. Longoni).

Ceramica » e se ciò avesse contribuito ad allargare i suoi affari nessuno, più di me, sarebbe contento della lunga modificazione verbale: ma non parliamo d'affari tanto più che all' « Arte della Ceramica » gli affari potevano andar meglio. Anzi se essi aves-

sero dovuto accordarsi colle vittorie dell'arte, la Manifattura fiorentina a quest'ora avrebbe triplicato o quadruplicato la sua potenza economica. Sorta dal poco nel 1897, per merito di alcuni artisti che si erano proposti di condurre la ceramica ad originalità di pensiero e di forma, l' « Arte della Ceramica » sorprese tosto, coi suoi primi tentativi, i quali furono noti la prima volta, in guisa solenne, all'Esposizione Generale Italiana del 1898 a Torino, dove quei tentativi, piatti, vasi, vassoi, meravigliarono grazie alla felicità dell'arte e della tecnica. Ciò incoraggiò i promotori; e si adunarono i capitali a facilitare la vittoria. Una società fu organizzata, presieduta da un gentiluomo ferrarese attivissimo, il conte Vincenzo Giustiniani; essa agevolò l'ascensione all' « Arte della Ceramica », onde fu l'anima il giovine artista fiorentino Galileo Chini, associato a Vittorio Giunti, chimico e a Chino Chini Maestro ai forni, trionfante sulle tecniche che precisano le bellezze formali delle nostre ceramiche. E tutto si volle studiare, dal vaso floreato o popolato da uomini od animali (fig. 395) alle mattonelle di rivestimento, ai grès ceramici di cui l' « Arte della Ceramica », offerse dei saggi con modelli di Domenico Trentacoste. Ma tanto studio , tanta attività, non fu sostenuta dalla coesione senza la quale non si consegue la resistenza fattiva. E la resistenza mancò.

Fig 384. — *Milano*: Lampade della Società Brunt e C.° (Baldass. Longoni).

I Chini abbandonarono il posto, il Giustiniani restò; e la giovine « Arte della Ceramica » che pur contando pochissimi lustri di esistenza si circonda di tante vittorie ed ha una storia, oggi pur avendo allungato il nome — « Manifattura di Fontebuoni, l'Arte della Ceramica » non vide crescere la propria fortuna. Così il conte Giustiniani e i suoi azionisti urtati dalle volgarità del commercio, cioè dalla concorrenza e dal falso buon mercato, dovettero cedere, sacrificandosi, e « l'Arte della Ceramica » dovette liquidare (1909). Intanto Galileo Chini, che in una cupola dipinta alla Biennale del 1909 a Venezia fe' della letteratura, quasi a nascondere la sua vena facile, ardente, scapigliata si raggomitolò in se stesso, e in questa Espo-

Fig. 385. — *Milano*: Lampada di bronzo e vetro (Alfredo Melani).

sizione raccolse non poche simpatie coi vasi d'una Manifattura che da lui si intitola « Manifattura di Borgo S. Lorenzo, Chini e C. ».

Galileo Chini (anzi i Chini) si allontanò da Firenze e a Borgo S. Lorenzo, capitale del Mugello,

Fig. 386. — *Milano*: Crocefisso e candelieri di bronzo (A. Melani).

collocò una sua fornace; e Galileo Chini inventò la marca della nuova fabbrica colla gratella ove fu arso il Santo, e sulla vecchia trama decorativa, vecchia a chi ricordi « l'Arte della Ceramica », cosse e cuoce piatti, vasi, piastrelle nella giusta speranza della buona fortuna. Egli concede cure particolari agli oggetti di grès dal fondo oltremare, belli come il cielo, in un ritmo d'arte un po' monotono. Chè il Chini si ostina ad avvicinarsi al Rinascimento in delfini, pesci, stambecchi, ghirlande, ma l'uniformità può essere offuscata e dileguato il ricordo se il giovane Maestro accumuli meno lavoro e pensi più all'arte.

Intanto vari Musei esteri Glasgow, Parigi, Sèvres, Lipsia, Lindau si ornano di prodotti esciti dai forni fiorentini e molti collezionisti aggiunsero alle Raccolte loro i lavori originali di alcune Fabbriche italiane animate con spirito nuovo. Ma non tutte si riscaldano al nostro fuoco, purtroppo. L' Esposizione di Faenza, Faenza luogo sommo alla ceramica, nel 1909 mostrò a sazietà colla Società delle ceramiche faentine, coi fratelli Minardi di Faenza, col Giuliani di Pesaro, colla Cooperativa per le maioliche di Deruta, colla Cooperativa ceramica di Imola, colla Casa Rubboli di Gualdo Tadino, quanto cammino dobbiam percorrere ancora noi modernisti che investiamo le copie pazienti e i prodotti dozzinali. E molto si potrebbe conseguire se l'ala della genialità smuovesse vittoriosamente i cervelli pigri e si osasse di più anche dove si potrebbe meglio, come nella Fabbrica di ceramica italiana a Laveno, dove non si osa o insufficientemente si desiderano luci nuove di bellezza moderna.

Noi abbiamo diritto ad eccellenti saggi anche dalla « Figulina Artistica Meridionale » la quale a Napoli vuol rinnovare il gusto della ceramica fortifi-

Fig. 387. — *Milano*: Lastra decorativa da mobile (Eug. Quarti).

candone l'uso sugli edifici, cioè eseguendo delle piastrelle nello stile nuovo, adatte a fregi, pavimenti e simili.

E Grottaglie (Lecce) cosa fa colla sua Scuola di ceramica testè ufficialmente onorata? (1). Vive nel

(1) *Elenco dei premiati delle Scuole serali e comunali in Roma* (nov.-dic. 1907).

passato e potrebbe governare la popolazione di figuli a Grottaglie, e stradarla al gusto della bellezza moderna. S'allargano a diecine, a ventine i forni della piccola città che siede giu nel tallone dello « stivale », e la produzione è mercantile e serve i bisogni delle Calabrie e di Messina estendendosi

Fig. 388. — *Torino*: Ghiere da vasi (Giorgio Ceragiòli).

alla Grecia e alla Turchia. Se un'azione persuadente ne sviasse il cammino, se una voce eloquente traesse i figuli di Grottaglie a idee più decorose nell'ordine artistico, noi potremmo contare un aiuto efficace di più al volgarizzamento dei nostri principi. Ma la Scuola premiata crea vasi nel gusto greco; e il commercio dei piatti, necessario alla vita industriale. non trova a Grottaglie l'antitesi d'un lavoro meno empirico e più artistico.

Le piastrelle; io le adottai colorendole da me nella Villa Rosa a Lonigo (fig. 396, 397) in questa regione del Veneto ove, allato di vecchie fabbriche silenziose, la « Ceramica G. Gregori » a Treviso, compie qualche sforzo verso l' arte che si evolve. Essa cuoce a gran fuoco, le piastrelle di cui potremmo compiacerci più che a certi lavori che escono da Stabilimenti ceramici importanti come Trofarello, presso Torino, che si loda esageratamente nella riproduzione di piastrelle orientaleggianti destinate al Palazzo di S. Giorgio a Genova (1).

Parliamo, nel Veneto, d'insistenza sui tipi antichi; questa insistenza in nessuna branca potrebbe essere più forte che nei lavori vitrei. In quei calici, in quelle boccettine, in quei vasetti muranesi di cui videro le supreme altezze i Beroviero. Qui dovrei illustrare l'opera del veneziano Antonio Salviati se volessi parlare sulla esumazione di questi vetri (2). Coadiuvato dai concittadini Bigaglia, Bussolin, Zecchin che avevano tentato la fabbrica delle antiche filigrane, il Salviati raccolse buoni frutti dalla sua iniziativa; e nel 1867 all'Esposizione Universale di Parigi i vetri muranesi modellati sui tipi antichi ricevettero la consacrazione ufficiale ufficialmente premiati. Leggeri come piume, delicatamente coloriti e fioriti, apparvero e appaiono degni di fortuna, soprattutto a chi vede ogni merito nella riproduzione degli oggetti antichi. Questo merito si raddoppierebbe nell'osservare che il Salviati aprì la sua

(1) Ebbe una Fabbrica di maiolica Monaco, terra non politicamente ma geograficamente italiana. Dopo il disastro del 1870 la signora Blanc, collo scopo di dar lavoro a tanti rifugiati dal piccolo Principato, fondò due industrie, una Distelleria e una Fabbrica di maioliche che ricevè direttori i coniugi Vischer. La Fabbrica produsse dei panierini, delle fruttiere, delle mensole, delle fiaschette. Nel 1873, all'Esposizione di Vienna, la Fabbrica di Monaco ottenne un premio di incoraggiamento, altri premi li ottenne poi, finchè nel 1878 all'Esposizione di Parigi le maioliche di Monaco furono molto considerate. In quel tempo, i modelli erano eseguiti da M.me Magnat. La munifica protezione del conte Bertora, contribui alla fioritura della nostra Fabbrica che produsse medaglioni, ornamenti architettonici, e riprodusse vasi persiani. Passata la direzione nelle mani di due italiani Luigi Cavallero ed Ernesto Sprega, la Fabbrica di Monaco conobbe ancora un periodo di floridezza nel quale esegui un vaso monumentale destinato a Leone XIII. Da allora il lavoro cominciò a diminuire e la Fabbrica iniziatasi con tradizioni francesi si spense in mani italiane.

Un monogramma formato da un grande M da un C e un O ai lati, coronato da una N. formante nel cuore un A (*Monaco*) è la marca della moderna Fabbrica di cui ho riassunto le notizie.

(2) Per lo Stabilimento Salviati, cfr. Cecchetti, *Delle origini dell'Arte vetraria muranese* p. 60. E veda dall'Ongaro, *Vetri di Murano a Venezia* (moderni) ne *L'Arte in Italia* 1871 p. 136 e seg.

fabbrica nel 1859 ed escì vittorioso dopo pochissimo tempo dalla fondazione del suo Stabilimento che nel 1877 abbandonava, separandosi da una Società che dieci anni prima egli aveva costituito. Il Salviati pertanto colla Società non lasciava i suoi vetri, fondava anzi uno Stabilimento proprio diretto da lui e dai suoi figlioli che pigliarono il posto del padre dopo la sua morte. Il Salviati nei suoi sogni di gloria rinascenti, abbinò i vetri ai musaici; e l'arte musiva, a Venezia, come la vetraria si compiace alle cure di Antonio Salviati, uomo benemerito nell'industrie d'arte immobili nella tradizione. Non si tacerà che il Salviati si valse di Lorenzo Radi, abile artista vetraio nell' arte musiva, la quale si alimenta nello Stabilimento Salviati ancor fiorente del prodotto commerciale che vive col lavoro artistico (1). Così vicino alle scene musive, su grandi cartoni evocanti l'antica arte del musaico, il piccolo commercio seminà oggetti d'uso domestico e personali, povere cose, gioielli, reggicarte, cornicette specialmente da specchi che innamorano i forestieri i quali visitano Venezia.

Venezia ha assistito al nascere d'alcune altre fabbriche di vetri e musaici (2); la Compagnia Venezia-Murano e la Società Musiva Veneziana hanno lavorato molto soprattutto per l'Estero, l'Inghilterra, l'Austria e la Germania. La Compagnia Venezia-Murano eseguì (si ricordi) i musaici, sui cartoni del Burne-Jones nella Chiesa Americana di S. Paolo a Roma, ed eseguì a Londra per la Cappella della Guardia, alcune storie musive sui cartoni del Clayton e del Bell. La Società Musiva Veneziana decorò poi con musaici il Duomo di Brema sui cartoni di H. Schaper che nei Paesi di lingua tedesca trovano, diremo così, il loro contrapposto nei musaici eseguiti dalla « Venezia-Murano », nel Palazzo Meissen e Schaden a Vienna sui cartoni di E. Veit. Nè escludo la Scuola marciana del musaico destinata ai restauri musivi della Basilica d'Oro (la Scuola risiede nei locali della B.) a venir subito ad altre Officine, Officine vetrarie, come a Murano, la Toso che riprodusse ai nostri giorni, un « bicchiere sforzesco » del XVI secolo che Murano vagamente ideò in quel secolo ed oggi riprodusse colla medesima pasta vitrea, cogli stessi ornamenti, colle uguali dorature, cogli identici colori. I Toso dell'Officina omonima, appartengono ad una famiglia numerosa di artisti che di padre in figlio lavora il vetro in quell'isoletta di Murano ch'io vorrei svegliare a nuova bellezza. Nè sarà che io dimentichi la *Venice and Murano Company* fondata da sir Henry Layard nel 1866, ad incoraggiare la produzione dei vetri e musaici muranesi, *Royal Manufactory of Glass and Mosaic* sempre, però, con idee d'arte retrospettiva non con quelle che fertilizzano il campo modernista.

Fig. 389 *Milano*: Gioielli (Ed. Saronni: Argent. Mosini).

Forse certi rami d'arte sono meno sensibili a ammodernarsi di certi altri? Se questa non fosse una strana presunzione potrebbe ammettersi; chè tutto si rinnova. La natura ogni anno cambia il suo abito

(1) Si ricordano i musaici del vicerè d' Egitto per il Palazzo di Meks (siamo nel 1866), quelli di S. M. la Regina Vittoria per la Cappella Wolsey a Windsor, per il Museo di Kensigton, per la Sala del trono nel Palazzo del Parlamento, per la Cattedrale di S. Paolo a Londra, nonchè i musaici della celebre cupola ottagonale del Tempio di Carlo Magno ad Aix la Chapelle. Alcuni altri lavori compiuti nel 1885 ricordo: la facciata della Cattedrale di Amalfi, eseguita sopra i cartoni di Domenico Morelli (1886 89) e la decorazione della Chiesa di Oreanda, ordinazione fatta a più riprese dal Granduca Costantino, lavoro che occupa oltre 400 m., il mosaico, fondo oro. che sostituisce la decorazione a fresco. nella Chiesa del Cimitero militare di Sebastopoli, costato 415.000 lire.

(2) Murano vanta una Scuola comunale di disegno applicata all'arte vetraria.

solenne e dalla esuberante vitalità della terra attinge la forza a « rinnovellarsi », esclamerebbe il Poeta, « di novella fronda ». E perchè dunque le paste vitree a Murano non potrebbero abbandonare le antiche linee e accogliere le forme fresche e moderne. Pregiudizi! Lo stesso quasi si affermerebbe

Fig. 390. — *Milano*: Parte di un corredo da toelette. (Edoardo Saronni: Argenteria Mosini).

ragionandosi di vetrate dipinte. In Italia esiste la contrarietà — direbbesi — a ringiovanire questa nostra arte la quale, in Inghilterra, in Germania, in Francia, separatasi dai vecchi temi, si volge a bellezza novella. Le grandi Officine di vetrate, la Bertini a Milano (1), la Moretti a Perugia, la De Matteis a Firenze (Ulisse De-M. † nel 1910) « saggiano » il nuovo campo, e par che se ne ritraggano superbe nelle loro vecchie simpatie. Esse vivono alla « grande arte » in vetrate che si restaurano, o in vetrate nuove vincolate alla tradizione (2), le vetrate sesquipedali delle Chiese che cantano le laudi di Cristo, della Vergine, dei Santi. Le vetrate profane consparse di rose sono in mano dei commercianti che uniscono i vetri « Cattedrale », coi vetri di Monaco o di Nuova York sur una trama geometrica.

Nè so se entrino sui campi soleggiati dalla bellez-

Fig. 391. — *Napoli*: Gioielli (Vincenzo Miranda).

za, le due vetrate ch'io disegnai e feci eseguire allo

(1) Peccato che Guido Bertini figlio di Pompeo, giovine pieno d'ingegno, non abbia tirato innanzi alacremente la sua antica Officina milanese! Egli poteva far molto ed essere utile alla causa dello stile moderno possedendo una mentalità superiore alla mentalità comune, e disponendo di tutti i mezzi ad emergere nell'arte delle vetrate. La quale nella casa Bertini muore con Guido che abbandonò la scena ambrosiana dove era divenuto una macchietta interessante anche per le sue arguzie.

(2) Ai nostri giorni si aperse il concorso per alcune vetrate di San Paolo a Roma ma il concorso, che nel 1908 era alla seconda prova, si rinnovò in cerca di una perfezione la quale si otterrà; speriamolo. Nel 1908 si aperse anche il concorso per una grande vetrata del Duomo di Milano, quella colla vita di S. Carlo Borromeo eseguita dall' Officina Beltrami e C., accennata poco più sotto. In quest' epoca stessa si restaurò la grande vetrata di Venezia in S. Giovanni e Paolo. L'Officina Beltrami di Milano sostituì l'Officina Bertini la quale non continuò i lavori per una questione coll'Ufficio Regionale dei Monumenti.

Stabilimento di Luigi Fontana e C. Milano (fig. 398, 399). Il mio proposito volle essere qui connesso ad una ragione economica, e vorrei che sempre così fosse nelle opere modeste come le vetrate che accompagnano queste parole. Le quali annunciano un importante Stabilimento di vetrate, al cui grave impianto industriale non può chiedersi quello che un siffatto impianto non può dare. Ed il lavoro dei vetrai, oggi esteso alle decorazioni dei mobili in piccole composizioni di vetri policromi legati col piombo o coll'ottone, potrebbe interessare; e se la luce dell'arte si rivolgesse su questo moderno uso, i futuri storici potrebbero studiare una bellezza nuova, non fatua, congiunta al lavoro ligneo dei nostri ebanisti. Facciamo che l' arte penetri in questo elemento secondario dei mobili nostri, a cui la tenera materia vitrea gioverà se aggiunga ad essi una colorazione tranquilla, semplice, armonica come si usa in Inghilterra e nella Scozia.

A Milano, dove lo Stabilimento Luigi Fontana e C. si dà molto cura dei vetri da mobili, anche perchè lo Stabilimento ha una sezione ebanistica, va tracciandosi la sua via un giovane torinese già direttore allo Stabilimento Fontana: Giambattista Gianotti. Vissuto qualche anno a Bruxelles egli ha la tempra del decoratore, l'agilità di piegarsi ad ogni ramo artistico, vivo alla fede della modernità, coll' intemperanza simpatica di chi possiede un'idea e a queste sacrifica il suo intelletto. Fondatore e Capo d'un azienda « Unione Decorativa » che raccoglieva tutti i mezzi all'arredamento, Autore della trasformazione interna del Caffè Casanova a Milano, direttore, il Gianotti, della Casa Fontana e C. nella quale l'intento industriale, osservai, sopravanza il fine dell'arte, abbandonata la Casa Fontana, l'artista torinese aperse uno « Studio di Vetrate Artistiche e di Decorazioni » (1910) e merita fortuna. Così lasciato il direttoriato Fontana, il G. assunse l'arredamento d'un ricco quartiere a Milano, nella Casa Besana sul corso Venezia e mentre scrivo (1910) la grave impresa sta attuandosi.

Un fratello del nostro autore Francesco, artista anche lui, emigrò nell'America del Sud, a Buenos-Ayres, dove egli reca la giovinezza del suo gusto che volle essere un po 'diretto da me alla Scuola dove insegno. Chè il giovine Gianotti frequentò interrottamente la mia Scuola perchè impegnato nell'azienda di suo fratello poco fortunata a giudicare dalla sua breve esistenza.

Sempre nella Metropoli lombarda, a cui ognuno viene attratto oggi dalla meravigliosa attività che ivi si dirama, sorge dal 1891 la Officina Gio. Beltrami e C. che tratta le vetrate artistiche artisticamente, cedendo tuttavia alle lusinghe industriali per motivi che il falso gusto dell'arte nella collettività attuale spiega e giustifica. La Officina avrebbe voluto estendersi a vari rami di decorazione; in pratica s'interessa soltanto di vetrate ed ha cooperatori artistici, oltrechè il Beltrami pittore, i pittori G. Buffa, I. Cantinotti e G. Zuccaro il quale nel 1908 si separava dai suoi colleghi. Nessuno di essi conosceva la tecnica delle vetrate, quando il Beltrami riunì tutti nell' azione di una « Casa d'Arte Decorativa ».

Il Beltrami, che non manca del titolo necessario a star a capo d'un azienda (io non l'avrei, fui trascinato ad accettare la direzione d'una Rivista e ne escii felice). coi suoi compagni raccolse in breve giro di anni non piccole soddisfazioni. E molto egli lavorò. Parecchie vetrate moderniste escirono dalla Officina Beltrami e C. e continueranno a escirne al decoro del nostro

Fig. 392. — *Firenze*: Vasi ceramici (Cantagalli Figli di G.).

paese ove lo studio sospinga a nuovi progressi gli artisti che nominai. Un tondo, « Medusa », su cartone di G. Buffa è un pezzo importante dell'Officina Beltrami e C.: l'orrenda imagine che i serpenti avvolgono irosamente, è tenuta sospesa dalla mano di Persèo, e sul cielo essa spicca rosseggiante, quasi sanguigna in tutto il suo tragico orrore. Questo vetro esposto alla « Famiglia Artistica » di Milano, ricevette il plauso che spetta a un lavoro ben riescito. Vicino ad esso un tondo su cartone del Beltrami, il « Tramonto » ricordo con piacere: le luci del cielo infuocato compongono un effetto sintetico e nel cielo un ramo in fiore ride su motivi di nubi variopinte.

Una vetriata molto maestosa dell' Officina Beltrami e C. compone tre scene di molti personaggi: la scritta « Le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori, le cortesie, le audaci imprese » scuopre il contenuto di essa che tirò molte lodi così per essere sapientemente composta come per la nobiltà del suo effetto. Notevoli tecnicamente alcune vetrate destinate al Duomo di Piacenza; ma queste esulano dalla modernità, ossia non possono aver la intonazione vibrante d'altre vetrate escite dalla stessa Officina, non destinate ad unità di ritmo con edifici antichi. Così si dice della ultima (1910) grande vetrata dell'Officina milanese, la vetrata sceneggiante la vita di S. Carlo nel Duomo di Milano, opera ardua del Beltrami e dei suoi collaboratori il Buffa, il Cantinotti, lo Zuccaro, tornato dal Beltrami, e un giovane assistente, il Grondona, poco riposante in qualche scena attestato felice, nel complesso, dell'ancor giovane Officina (1).

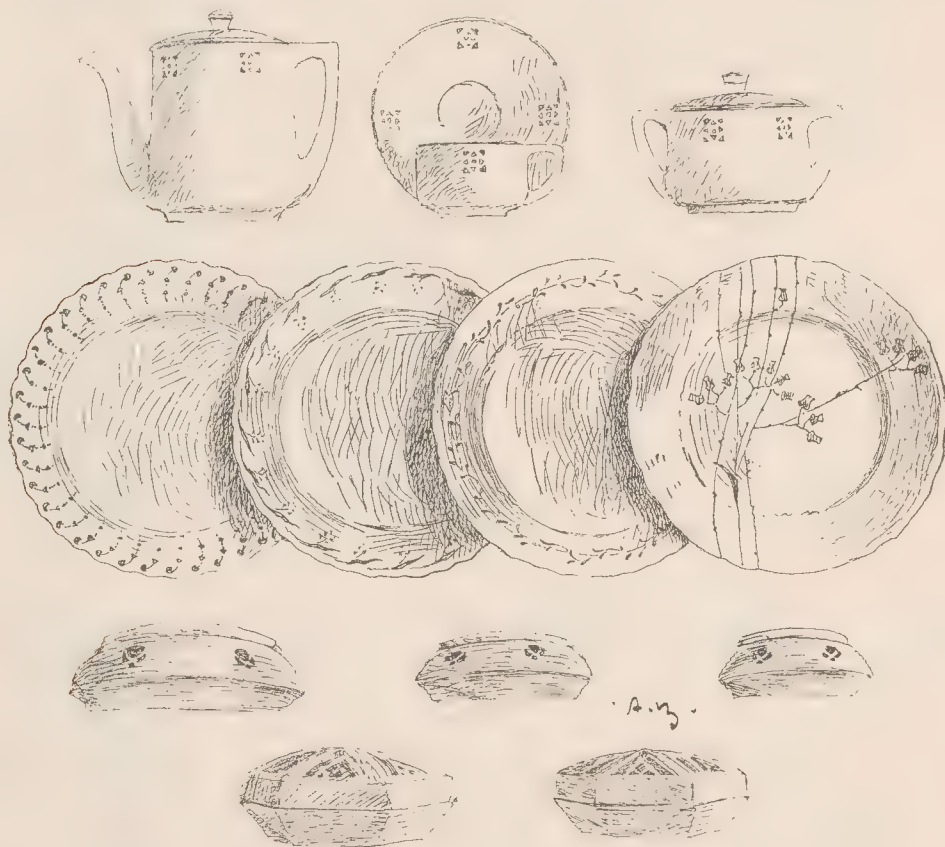



Fig. 393. — *Milano-Doccia*: Servizi da tavola e « bomboniere » (Società ceramica Richard-Ginori).

(1) Melani, *Le vetrate di Giovanni Beltrami e dei suoi collaboratori* in *Arte Dec. Mod.* a, II, pag. 205 e seg. con molte illust.

Varie Fabbriche di tessuti in Italia si studiarono di aggiungere alla loro produzione corrente un ramo di bellezza moderna, e vari artisti disegnarono tessuti di stile nuovo. Galileo Chini ne offre una prova magnifica. Ma se osassi affermare che l'arte tessile italica sostanzialmente si modifica alla luce della nuova estetica, sarei bugiardo; dico il vero dichiarando che qua e là si osò, ma spesso i fautori di modernità, gli artisti che in mobili o in pareti usano le stoffe di gusto modernista, ricorrono oggi all'Estero, alla Inghilterra, all'Austria e alla Germania ove sono meglio serviti che dalle Case nazionali dubitose sul nostro campo.

Nell' arte tessile d' intendimenti moderni, a Torino, innalza floride speranze Giuseppe Pasquina, a Milano Vittorio Ferrari; e, se la sorte dei commerci provvede, questi due industriali potranno essere utili al nostro ideale. Occorre però che non si lascino intimorire dallo altrui orgoglio, e la imitazione non corrompa chi disegna in queste fabbriche tessili. Il vero, la natura, il mondo infinito delle cose; ecco la sorgente.

Fig. 394. — *Milano Doccia*: Piastrelle policrome (Società ceramica Richard-Ginori).

Nè sarà ch' io non scriva ora dell' Opificio serico di Caserta (S. Leucio) che rinnovato, die' all'arte tessile, al «dolce stil nuovo», vari saggi signorilissimi. Provveduto d'ogni mezzo, nel decoro di una tradizione gloriosa (è l'Opificio fondato nel 1787 da Ferdinando IV di Borbone: ne parlai), sostenuto da una Società che ha interesse a farlo fiorire, ordinato in filande, filatoi, tintorie, tessiture, apparecchiature, unisce la fabbricazione di celebrati damaschi e velluti antichi, alla creazione tessile di grazia moderna valendosi, all'occasione, d'artisti come Ernesto Basile. Fabbrica a duplice intento è l'Opificio di S. Leucio come dev'essere per reggersi (mi ripeto), una manifattura industriale, oggi in cui i contrasti fra il vecchio e il nuovo sviano il pubblico mantenendo uno stato d'incertezza.

L'arazzeria in Italia non fu assolutamente tocca dalle nuove tendenze, e i miglioramenti moderni riguardano la tecnica; nè essi si uniscono tutti a nome italiano. I Francesi studiarono di sostituire all'orditura di lana un' orditura diversa per combattere

le tignole, cioè usarono la bavella o seta di seconda qualità detta capricciola, con poca fortuna. Chè la capricciola costa molto e non allontana gli inconvenienti della lana sostituita, poi, dall'orditura di cotone sperimentata felicemente a Roma, la prima volta dall'arazziere Eraclito Gentili intorno al 1870 e oggi adottata ai *Gobelins* (1). Un altro miglioramento riguarda la esclusione, dell'oro e dell'argento.

Questa novità non suscita la simpatia dei tecnici.

L'oro e l'argento nei tessuti producono vari inconvenienti, osserva il Gentili (2); il primo, il difetto d'intonazione, il secondo, quello della ossidazione. E l'ossidazione fa nero quello che prima era chiaro brillante, cioè fa parere scuro quello che prima era chiaro vivissimo, lo che produce delle disarmonie irritanti. Un altro miglioramento consiste nell'uso simultaneo della seta e della lana che oggi viene scartato: la lana e la seta non sono colorite cogli stessi mezzi, e l'aria e il sole agiscono in diversa guisa su la lana e la seta, da ciò un turbamento di toni secondo il grado di sbiadimento.

Lo sbiadimento è naturale, ma devesi curare che sia uniforme: ciò avviene se il materiale adottato in un arazzo è unico. E si consiglia la lana sulla seta, perchè la lana si degrada con maggior lentezza e la unicità produce uno sbiadimento generale che si compensa allontanando i gravi turbamenti nell' armonie cromatiche.

Se dunque la tecnica dell'arazziere si è oggi avvantaggiata o giunge molto innanzi nel campo pratico, noi possiamo guardare con fiducia l'avvenire dell' arazzeria, benchè quest'arte per il suo costo non sia creata ad integrarsi all'esistenza moderna. Difficilmente le Reggie, le Basiliche, i Palazzi moderni si ornano di arazzi; e se mai i telai italici, sia pur dell'Istituto Nazionale Artistico Industriale di Roma, dovessero battere a precisar coi fili i cartoni doviziosi di qualche Maestro, facciamo che questi cartoni, destinati alle cure gelose della storia, si regolino colla vita attuale che merita qualcosa più che la copia dell'antico e la ripetizione de' vecchi temi.

L'Ospizio a S. Michele in via di riordinamento (1908) sotto il pomposo titolo di « Istituto Nazionale Artistico Industriale di S. Michele in Roma » (1), fonda parte delle

Fig. 395. — *Firenze*: Vasi (Manifattura di Fontebuoni « Arte della Ceramica »).

(1) Fenaille *État general des Tapisseries de la Manifacture des Gobelins*, Paris 1904. Grandiosa pubblicazione.

(2) Cfr. Gentili Op. cit. p. 98. « In un quadro dove sono varie figure mettendo l'oro nel panneggio di taluna di queste, l'oro dovrà essere tessuto dove maggiori sono i chiari. Siccome però l'oro nelle gradazioni delle tinte, non è l'ultimo chiaro, ma sib bene una mezza tinta, così ne viene che per farlo risaltare come chiaro, si deve tenere tutto il rimanente del panneggio in un tono molto più basso Ma questo è appunto ciò che forma una vera discrepanza; perchè se nel panneggio di un'altra figura del medesimo quadro si esclude l'oro, è necessario adoperare dei chiari più rilevanti di quello. Questo, però, posto a confronto coll'altra figura coll'oro viene a produrre un sì acre disaccordo che tutto stuonando l'assieme dell'arazzo, gli fa perdere ogni bellezza artistica ».

(1) L'*Istituto nazionale artistico industriale di San Michele in Roma, Relazione a S. E. il Ministro Avv. Francesco Cocco Ortu del prof. Giuseppe Castelli*, Roma, 1908. L'Istituto nazionale oggi fondato a Roma (Legge 11 luglio 1907 n. 502) sorge sul nucleo delle scuole d'arte dell'Ospizio di S Michele a cui si unisce la R. Calcografia e il Museo Artistico Industriale, il tutto coordinato a fine educativo in una fusione di forze ben disciplinate, almeno secondo la volontà dello Stato. E speriamo che il pensiero alto trovi nella pratica un corrispondente elevamento di frutti. Occorre una buona direzione e occorrono degli eccellenti insegnanti. Io, personalmente, ho più fiducia nelle iniziative private che in quelle del Governo, la cui burocrazia non si creò a incoraggiare gli uomini liberi, cioè gli artisti Penso alla rete degli intermediari, all'incertezza delle Commissioni, all'ambizione dei Consigli e dei Consiglieri e alla necessità del Governo di soddisfare quest'ambizione e questi ambiziosi. Avevo scritto questa nota quando si offerse il direttoriato dell'Ospizio a Lod. Pogliaghi. Avrebbero goduto gli editori di fotografie se avesse accettato.

sue nobili tradizioni sull'arte degli arazzi, questa arte suscitò molte premure nel pontefice Gregorio XVI (1831-46); e, direttore Eraclito Gentile, visse attiva e continuò bene sotto Pio IX (1846†78) riacquistando ciò che aveva perduto intorno ai primi anni del XIX secolo. Venuto il 1870, Roma diven-

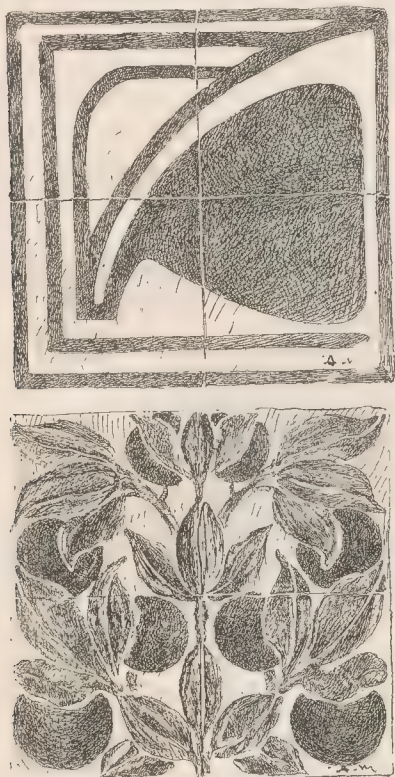



Fig. 396. — *Corlanzone* (Lonigo): Piastrelle delle finestre e della torre nella Villa Rosa (Alfredo Melani).

tata italiana, l'Ospizio continuo sotto il Governo d'Italia, ma nel '71 il Gentile se ne separava sostituito dal Ceccarini; — il G. preferì il posto di direttore d'uno Studio di Arazzi apertosi in Vaticano il quale esiste ancora e vegeta. Quanto al nostro Ospizio, le sue condizioni sarebbero svelate dall'attuale riordinamento evocante il ritorno alla prima floridezza, augurata all'Istituto romano anche in un discorso del Ministro Grimaldi per la Mostra dei tessuti e dei merletti tenutasi a Roma nel 1887 (1).

Potrei trattar di ricami e pizzi, leggiadro soggetto accennato nelle pagine passate.

I ricami moderni hanno cultori in Italia e si potrebbero raccogliere molti modelli oltre quelli della sig. Maria Rigotti di Torino (fig. 316 [i due disegni in fondo]) che, rivelatasi pubblicamente all'Internazionale del 1902, continua la sua via sospinta da suo marito Annibale Rigotti, l'architetto modernista che qui si conosce. E si potrebbero raccogliere modelli un po' dovunque, anche dove essi non determinano il trionfo del nostro stile, ma un ramo nuovo di Eclettismo, miseria novella, degenerazione bottegaia in quest'epoca insensibile. Da ciò la diffi-

Fig. 397. — *Corlanzone* (Lonigo): Scodella della tettoia lignea nella Villa Rosa (Alfredo Melani).

coltà al ringiovanimento che ardentemente invochiamo.

I pizzi stentano pure a ringiovanire in Italia; le prove tecnicamente perfette dell' « Aemilia Ars » sul vecchio motivo tradizionalistico, le prove che si raccolgono a Venezia, a Pescocostanzo, a Cologna Veneta, a Cantù, sulla Riviera Ligure, a Rapallo e a S. Margherita; le prove che riunisce la attività merlettaria contemporanea vivente nella esumazione degli antichi disegni, non agevolano il cammino della novità. Non si parla di avversione sistematica perchè non esiste; e lo Jesurum a Venezia

(1) Erculei: *Catalogo delle opere esposte con brevi cenni sulle arti tessili in Italia.* Roma 1887, pag. 139.

All'Esposizione dei tessuti e merletti l'Ospizio di S. Michele ottenne il Diploma d'onore e la Medaglia d'oro « per avere, unico in Italia, conservato l'arte dell' arazzo della quale espone anche un pregevole saggio in corso di esecuzione ». Un' « Apoteosi di Casa Savoia » su cartone di Cesare Marian è una composizione senza alcuna originalità; « il Sogno dell'Arabo » su cartone di Cesare Biseo vive un po' enfaticamente tiepoleggiante. A Roma dichiaravasi nel 1907 la Scuola professionale femminile nell'Ospizio di San Michele, ben addestrata al restauro degli arazzi antichi. Giudizio officiale. *Elenco dei premiati delle Scuole industriali e commerciali in Roma* nov. dicembre 1907).

favoriva il nostro ideale quando richiese modelli di pizzi a chi scrive (1). Chi scrive non ideò ancora quei modelli, e si compiace nell' indirizzo moderno dei pizzi e ricami nella Scuola professionale femminile dell' « Umanitaria » a Milano. Edgardo Calori, l'artista bolognese stato presentato, anima quella Scuola avviandola alla modernità. L'Esposizione scolastica del 1910 fu un felice riassunto di quanto ci interessa; e se una certa rigidezza forse conturba e uniforma i lavori scolastici, pizzi e ricami, si parte da questi lavori un senso di fresca vivacità modernista. Tovaglie, tovaglioli, biancheria personale, guanciali, borsette, si eseguiscono nella Scuola professionale della « Umanitaria » con speranza di lieto avvenire per noi e per le arti femminili. Persino il macramè; bene adattato, nell'Esposizione. a borsette dalla linea svelta e convincente. E benchè il macramè o pizzo a nodi non sia propriamente un pizzo lo accenno e lo pregio sebbene l'arte nuova possa raccogliere pochi frutti, oggi, da questa frangia lunga e volante, largo prodotto un tempo, della Liguria. Chiavari diè uno sviluppo industriale al macramè, e a Roma un Bollati vi si specializzò riescendo a imprimere alla tecnica, un po' monotona e primitiva del macramè, disegno vivace e gusto raffinato.

Fig. 398. — *Milano*: Occhio vitreo della Cappella Merli-Maggi nel Monumentale (Alfredo Melani).

Non tralasciamo il pizzo a macchina che per quanto si allontani dalla vivace bellezza del pizzo a mano, il principe dei pizzi, non sarà deriso da noi che sostenemmo il lavoro della macchina contro le idee ruskiniane. Così se nell'ordine delle preferenze il pizzo a macchina non è per noi, qui si sostiene l'oppostunità di modelli modernisti ad attenuare colla vibrante genialità, la durezza dei contorni, la uniformità esecutiva antipoetica dei pizzi a macchina, e poetica nel pizzo a mano che traduce col filo la sensibilità delle pizzettaie. Si generalizza così il pizzo; e il pensiero che le Signore si ornino col lavoro poco rimunerato di giovani pizzettaie, costrette ad intrecciare fuselli tutto il dì o a perder la vista coll'ago in mano; il pensiero che le Signore si ornino col frutto di tante sacrificate e queste non possano godere ciò che creano o contribuiscono a creare, fa indulgenti e quasi propugnatori dei pizzi a macchina. Il modello, il modello felice, ecco.

Fra i pizzi accenno qualche ventaglio e qualche ventaglista moderno, se non altro a dimostrare che l'arte del ventaglio ispirò qualche pagina elegante (a Milano, Ludovico Cavaleri) e promosse qualche voce eloquente (a Venezia, *Marius Pictor*). Quest'ultimo più fecondo di pitture in ventagli del Cavaleri (il C. rimase ai primi tentativi sfiorati da gusto giapponese) ci die' alcuni ventagli che sorpassano grandemente il valore di cotali oggetti femminili. Uno di questi ventagli, posseduto dal signor

(1) A proposito di pizzi veneziani: venne aperta ad Atene sotto gli auspici della regina, una Scuola di pizzi a imitazione di Venezia nella tecnica ad ago e ad imitazione dei pizzi belgi nella tecnica a fuselli. In fatto di esecuzione oggi si sfidano le prove più ardue. La Casa Savoia possiede una bella Collezione di pizzi, alcuni dei quali furono esposti dalla Regina Elena a Bruxelles, ove alle prime notizie del terribile incendio che distrusse parte di quella Mostra Internazionale (agosto 1910), si credettero perduti, ma fortunatamente i pizzi reali si salvarono. La Casa Jesurum ottenne di riprodurre alcuni « campioni » pure esposti a Bruxelles e salvi. La riproduzione eccellente conferma la felice attitudine delle nostre pizzettaie.

Beyer a Wesel (*der Wind*) « il Vento » non si vide all' Esposizione personale di *Marius Pictor* a Venezia nel 1909, ed è bello nella potenza del suo colore, nell'urlo del vento ininterrotto. Tutto ivi si muove, tutto si agita al volere di Borea il cui soffio — dice la leggenda — facea tremar la terra e sommovere il mare. Un altro ventaglio dello stesso Maestro s'intitola al titolo d'un celebre quadro del Millet *Angelus Domini:* il ventaglio posseduto dal prof. Giuseppe Adami a Roma, intensa sinfonia di luce nello schioccante contrasto d'un vivido biancore, entro il nero d'una sera autunnale, sa le preferenze del Maestro. Le sa non per le tenebre e i lampi luminosi che dettarono alcune pagine ardite a *Marius Pictor*, ma per la poesia che emana dalla sua pittura vittoriosa in una tecnica personale che penetra nell'anima. Onde Mario de Maria o *Marius Pictor* è musicale per eccellenza; e i soggetti che potrebbero avvicinare il Maestro al romanticismo, sostenuti dalla forza, elevano un canto che non si estenua nel quietismo allo Chopin, e chiama le armonie rembrantiane. Il ventaglio *Angelus Domini* appartiene all'anima di *Marius Pictor* e reca una pia voce conosciuta in una vibrazione particolare (1).

Il carattere economico della nostra società, che non vuol creare un primato agli arazzi e neanche ai tessuti d'arte, volge alle carte da parati e queste non mancano di risolvere i problemi decorativi. E fossero sempre decorose le linee del disegno e fosse bella la gradazione dei colori! Sciogliessero sempre agilmente i fili della bellezza moderna! Ma il mercantilismo quivi imperversa, e tradizionalisti o anti-

Fig. 399. — *Corlanzone* (Lonigo): Finestrone alla grande scala nella Villa Rosa (Alfredo Melani).

(1) I ventagli del Cavaleri e di *Marius Pictor* sono riprodotti nel *Per l'Arte*. 1910, tav. 34, 53, 64.

tradizionalisti, tutti si lagnano sul pessimo gusto delle carte da parati. Faccio eccezione d'una Ditta: la Ditta Ambrogio Barone e figlio a Torino che mise in commercio delle carte, nel complesso, raccomandabili: foglie, fiori, piante lievemente stilizzate, compongono queste carte, le prime fabbricate in Italia nello stile moderno sul disegno di un artista romano di nascita, il nominato G. Lovatelli, che risiede a Parigi. Il Barone, non indifferente alla nostra estetica, cominciò a tradurre nelle carte da parati le stoffe inglesi; nè come osserva il mio amico E. Thovez (1), può accusarsi il B. di questo, perchè da noi era difficile trovare gli artisti pratici delle necessità decorative speciali al nostro genere d'arte; ma subito il nostro industriale sentì la ambizione di far meglio, e si rivolse al Lovatelli. E il L. corrispose all'invito con decoro, e mise l'Italia, comparazioni a parte, in condizione da non sfigurare vicino all'Inghilterra, culminante colle sue carte, tanto più se si guardino quelle del Morris o del Crane e quelle edite dalle case A. Sanderson e Sons, e Chas. Knowles e C., J. Line e Sons, R. W. Essex e C. spesso placide, dalla colorazione senza urti, diverse dalle carte del Lovatelli in cui il « coup de fouet » si compiace de' suoi svolazzi, in un'animazione italo-franca, espressione di cuor caldo e di mano leggiera. Infatti, l' ornato delle carte torinesi collegasi al gusto francese floreale, e sta lungi dal tedesco lineare a cui meno si accomoda il genio nostro che va ai fiori piucchè alle linee.

A Torino un'altra Casa, la Montrucchio, si mise sulla via della modernità, e certe carte da essa edite non fanno obliare il tentativo che attestano (2).

Questo delle carte da parati è un « articolo » in Italia supremamente importato; ed esercita il suo commercio, da noi, una «Società Italo-Francese delle Carte da parati» sufficientemente assorbente. Gli è che si usano le carte da parati dell'Inghilterra, della Francia e dei Paesi di lingua tedesca, quando un buon architetto italico sia richiesto alla decorazione d'un Palazzo o d'una Villa moderna.

Un movimento ascensionale si verifica in Italia nel cartellone murale (3).

(1) *Arte Dec. Mod.* Anno I, pag. 286 con illust. e anno II pag. 246 e seg.
Ha pubblicato molti saggi del Lovatelli oltre l'*Arte Dec. Mod.* l'*Artista Moderno* di Torino

(2) *Artista Moderno*, 1905, pag. 86 e seg.

(3) Rubino, *Il Cartellone murale in Italia ed i suoi artisti odierni*, in *Risorgimento Grafico*, 1908, pag. 172 e seg.

Le esigenze del commercio, la noncuranza degli industriali sono i nemici del cartellone murale, che ha avuto in Italia e continua ad avere rappresentanti notevoli.

Uno dei Maestri Adolfo Hohenstein colorì moltissimi cartelloni. Felice spesso nelle linee, robusto e saggio nel disegno non possiede, l'Hohenstein, una personalità d'arte così profonda come quella che emergerebbe dalla stilizzazione sapiente delle forme; e figurista, anima i suoi cartelloni di immagini a cui imprime un ritmo, un atteggiamento decorativo. Il cartellone dell'Hohenstein per il «Cordial» e il «Bitter Campari » per la « Gioielleria Calderoni, » per « l'Esposizione d'Igiene a Napoli » caratterizzano l'artista e l'arte dei cartelloni onorano.

Opposto d'indole Aleardo Villa (†1908) mostrò buone attitudini all'arte in cui l'Hohenstein si distingue; ed elegante quanto è robusto l'Hohenstein, il Villa portò la vivacità mondana al cartellone; e se l'arte del francese Chéret trionfa sulla eleganza del Villa, quest'arte che non invano fece lo Chéret pel Villa, avrebbe potuto scolorire viepiù il Maestro italiano che, morto giovane, non potè compiere la sua parabola.

Simpatico oltremodo, sulla eleganza e sulla mondanità Marcello Dudovich di Trieste coglie molto bene l'inno della eleganza femminile moderna e, salvo dai contatti, egli saprà crearsi un suo proprio stile che nella sintesi intelligente di uomini e cose, troverà la perfezione. Ricordo segnatamente un cartellone per il «Giornale d'Italia» « per la Siberia » del M. Giordano (oh l'arte moderna viva vivissima che annuncia la musica italiana attuale! [1]), per una « Fabbrica d'inchiostro » ed una « Fabbrica di sapone »; ricordo il cartellone dell'« Esposizione di Faenza » (1908) bello nella tonalità, profondo di un violaceo riscaldato da un rosso pittoresco; e ricordo la vittoria del concorso Borsalino per la *réclame* ad un cappello di lusso (1910). La semplicità ispirò l'A. e la efficacia conferisce un gran vanto al cartellone del D.: l'angolo d'una sala gialla con una poltrona in-

(1) In Italia la musica non sente ancora i fremiti della dignità moderna, solo un movimento dirò così letterario si annuncia contro la mediocrità che empie i teatri coll'arte di facile successo; nè mancano i giovani che assaltano Licei e Conservatori, denunciano il commercio editoriale nemico d'ogni novità. Non avviene lo stesso in Francia con Claudio Debussy e G. Charpentier e in Inghilterra con Edoardo Elgard. E se l'Italia vuol restare immobile sulla musica da canzonette rifischiata dai beceri e adorata dalle donne isteriche, si accomodi. La riforma wagneriana — si dirà ancora — da noi non ha servito praticamente a nulla.

tagliata su cui un cappello scuro, un paio di guanti, un bastone elegante, proclamano la signorilità del nuovo « prodotto » Borsalino. Poche linee, pochi colori, espressione lucidissima (1).

Accanto al Dudovich, Leopoldo Metlicovitz (quasi tutti forestieri questi cartellonisti!) associo al D. perchè entrambi appartengono alle Officine Ricordi di Milano ove si eseguiscono con arte gli originali de' cartelloni (2). Il Metlicovitz si distingue per somma versatilità la quale, rattenuta che fosse da maggior meditazione, produrrebbe dei lavori più fini. Ma le esigenze delle Officine Ricordi, che portano il nostro Metlicovitz sui modelli di copertine a getto continuo, toglie la raffinatezza della produzione in questo Maestro che colorì vari cartelloni molto persuasivi. Chè sovente la macchia del colore, il taglio del chiaroscuro, l'assieme è nobile nei cartelloni metlicovitziani; e chi ha in mente quello pel varo della corazzata Roma, ricorda un cartellone indovinatissimo.

Leggiadro e sensitivo Aleardo Terzi di Palermo, altro compagno nelle Officine Ricordi al Dudovich e al Metlicovitz, circonda i suoi cartelloni d'una grazia che non seduce se non il pubblico intelligente. Forse per questo la produzione del Terzi è scarsa. Io però la indico; e vorrei formare il pubblico a questo giovane artista spiritoso che medita più di quanto non si soglia oggi in quest'arte pubblica, assurta da noi a festosa e rigogliosa esistenza (3). Ritroveremo questo giovane artista come illustratore di libri. Non consegue pertanto il Terzi, la originalità per es. del Laskoff il quale possiede il mistero della stilizzazione che si adatta meravigliosamente ai cartelloni murali che dev'essere sintetica e vistosa, non rumorosa a sfuggire la taccia di ignobiltà. Penso ora, sospinto dall'antitesi, ai cartelloni nobilissimi di Giovanni Mario Mataloni, qualche volta troppo ricercàti per il fine loro, il quale è di impressionare la gente che passa frettolosa sulle vie; penso alla vivacità di L. Cappiello che sente la caricatura del segno e del colore, e al brio di E. Sacchetti, impareggiabile caricaturista sostenendo che il Cappiello e il Sacchetti sono nati alle bellezze del cartellone murale di cui sentono il potere suggestivo, escludendone sapientemente le linee del quadro e della veduta. Poichè è un'arte a se questa di cui parliamo; e artisti acclamàti, decoratori sensitivi come Augusto Sezanne, non giungono a liberarsi dallo stile del quadro quanto occorre ad un cartellone chiamato a riassumere un'impressione (1).

(1) Labò *I cartelloni di Marcello Dudovich* in *Per l'Arte*, 1910, p. 86 e seg., con varie riproduzioni; una a colori.

(2) A Milano su questo riguardo merita una menzione anche lo Stabilimento Chiattone da cui escono cartelloni e copertine d'arte. (Cfr. *Artista Moderno* 1905 pag. 58 e passim) ideate e eseguite nello S. Notevole altresì la Officina Chappuis a Bologna.

(3) Vedansi le cose del Terzi comparse in « Novissima ».

Lo stesso io dico per ciò che concerne gli illustratori di libri, non tanto abbondanti da noi quanto in Germania, in Inghilterra, nella Scozia, spesso brutali avvelenatori del gusto estetico.

Il risveglio dell'arte decorativa agitò disegnatori, tipografi e editori, ma il beneficio è molto tenue rispetto al bisogno. Comunque non si può confrontare con ciò che avviene all'Estero, ove cresce l'amore alle « piccole stampe », ove ogni ornamento del libro si onora di curiosi e amatori, e persino si fondano società per la raccolta di Ex-Libris, questa « piccola stampa » segno di possesso ad un volume la quale in Italia si compiace a nobili tradizioni e solo ora dà luogo a una Società promossa a Torino (2).

Tra gli illustratori interessanti emerge Gaetano Previati, il sottile poetico artista ferrarese. Egli nei disegni dei «Promessi Sposi» meno esprimenti, a parte alcuni, la sua idealità di arte, e nei saggi di illu-

(1) Le recenti Esposizioni di Roma e Torino, commenti clamorosi ad eventi solennissimi (1910), le molte riunioni sportive che ora si avvicendano dettero e dànno ragione a una quantità di cartelloni, e fecondarono gli artisti di temi modernissimi; ma se il resultato di tanta attività dovesse sempre corrispondere all'insuccesso del concorso bandito nel 1909 da Torino, si potrebbe incoraggiare l'abbandono dei cartelloni. Tuttavia Torino potè avere dal nominato Metlicovitz un cartellone efficacemente decorativo, un po' hohensteiniano nella forma, ma vivace, in due giovani che piantano la bandiera italica, giù, fortemente, su un terreno, alla vista della capitale piemontese, simbolo evidente in un cartellone. in questo cartellone la cui idea può derivare dai *Portabandiera* del Biesbroeck.

Su un tono più dimesso il Cambellotti (eseguito dello Stabilimento Chappius a Bologna, come il cartellone di Torino è stato dal Ricordi a Milano) dette a Roma il cartellone ideando un convegno di aquile fiere, nereggianti sur una altezza da cui dominano la via dell'Eterna Città che si prolunga sul terreno deserto. Il tono ne è dimesso tanto più rispetto al cartellone vivace di Torino, appetto al quale il cartellone di Roma è tetro, quasi tragico nell'espressione maestosa che indica Roma, Roma dell'Italia laica. Guai a chi ostenta d'obbliarlo; le aquile grifagne gli saranno sopra,

Il De Karolis ha pur dato dei buoni cartelloni in quest'ultimi tempi: quello ad una fiera di cavalli di Firenze incute rispetto. Più fine di colore, derivato da un noto cartellone del Sezanne per due Biennali di Venezia (VII e IX) è piacevolmente composto e felicemente colorito, il cartellone del triestino A. Orell annunciante la Esposizione istriana di Capo d'Istria. Non ricordo un bruttissimo cartellone, uno dei peggio che si siano avuti negli ultimi anni, quello dell'Esposizione di Buenos Ayres d'artista e esecutori italiani, non lo ricordo poichè esso potrebbe spingere la penna ad un linguaggio molto severo. Serafino Tobaldi romano si distinse nel concorso della Ditta G. B. Borsalino fu Lazzaro e C. la cui copiosa Esposizione fu fatta a Milano nelle gallerie della Permanente (1910).

(2) *Deutsche und Oesterreichische Bibliothekzeichen Ex-libris ein Handbuch für Sammler Bücher und Kunstfreunde* von K. E. Graff Zu Leiringen, Westerburg Stoccarda, 1901, Illust. Bertarelli e Prior *Gl. Ex Libris italiani*. Milano, 1902. Lavoro pregevole primo da noi su tal soggetto. V. anche il mio articolo Ex Libris in *Risorgimento Grafico*. pag. 27 e seg., 1909 e quello del Labò, illustr., in *Per l'Arte*, 1910.

strazioni pei « Racconti » di Edgardo Poe, offre la sua matita capace di commentare l'anima d'un racconto o la vita d'un romanzo, dove la spiritualità avvince e il contorno sfuma nel sentimento.

Col Previati disegnarono pei libri, occasionalmente, G. Aristide Sartorio, Vincenzo Cabianca, Davide Calandra, Enrico Coleman, Rodolfo Paoletti, Alfredo Ricci, il Cellini, *Marius Pictor*, cooperatori alla bellezza della «Isaotta Guttodauro» di Gabriele D'Annunzio e alle Favole del Meli. *Marius Pictor* collaborò altresì ad un volume recente tassoniano (1908), « La Secchia » che contiene sonetti burleschi inediti del Tassoni pubblicato da A. F. Formiggini illustrato dallo stesso Mario de Maria, da G. Graziosi, L. Jotti, A. Maiani, U. Tirelli, A. Baruffi con altri artisti bolognesi e modenesi, su ciascuno dei quali sarebbe possibile un cenno. L'ultimo specialmente presenterò. Figlio di se stesso, Alfredo Baruffi è sviato da cure senza alcuna relazione coll'arte: ragioniere nella Cassa di Risparmio a Bologna, assurse dal dilettantismo inconsistente all'arte che attrae l'attenzione di coloro che a questa si consacrano. «Le Donne di Shakespeare» costituirono una impresa alla fantasia del Baruffi; il quale si compiace a soggetti ardui, la «Divina Commedia», la «Vita Nova», che tenta di penetrare nell'intima essenza spirituale con segno facile, ininterrotto, un po' monotono, con tecnica un po' piatta senza colore prospettico, e con forma pensosa; la forma che si conviene ai grandi soggetti. Così le illustrazioni o stampe del nostro ragioniere-artista, battono sempre la via della nobiltà e vogliono essere concettose e decorative senza sforzo di contrasti.

Il Baruffi non conquistò tuttavia il pubblico quanto Adolfo De Karolis, che oscilla fra il Botticelli e Michelangiolo e rinfresca la estetica dei Morris. Marchigiano, egli si educò a Bologna e si fece notar molto, illustratore del D'Annunzio ai cui libri, « la Francesca da Rimini » (in questo libro il De Karolis iniziava la sua arte di illustratore) « la Figlia di Jorio » la « Fiaccola sotto il mogio » le « Elegie Romane » le « Laudi » diè figure in frontispizi, tavole, fregi, nell'ornato evocante il XV secolo e nelle figure esprimenti un certo fare che dal sottile preraffaellismo va ad espressioni larghe che evocano Michelangiolo dicevo o, se volete, il Tintoretto.

A parte i ricordi che suscitano, le illustrazioni del De Karolis si accendono a un colore e a una veemenza che seduce; e alle pubblicazioni notate in figure e scene aggiungansi le iniziali, i frontispizi, i fregi nel « Leonardo », rivista fiorentina continuata dall' « Hermes, » i quali colle iniziali, coi frontispizi, coi fregi delle opere D'Annunziane attestano la scioltezza del segno e il colpo di bulino nell'incisione in legno che il De Karolis ripristinerebbe se l' impeto industriale non sommergesse oggi ogni bella iniziativa (1).

La ubiquità del De Karolis, ossia il linguaggio bilingue, ecco ciò che deve respingersi; — il giovane Maestro marchigiano dovrebbe volare colle sue proprie ali, cercando che le influenze artistico-letterarie non insidiassero la sua personalità. La personalità non si consegue dalla via su cui egli si è messo; lo spirito nostro si rasserena alla nostra propria visione, allo sforzo d' una indagine non inceppata da reminiscenze (2). Così a questo virtuosismo grafico che in copertine, testate, iniziali, finalini sparge sue forme in libri dannunziani o dannunzieggianti, io preferisco l'arte macabra di Antonio Rubino (fig. 402) e l'arte simbolica di Alberto Martini, cioè preferisco l'arte di questi due giovani (3). I quali non si inteneriscono alle stampe antiche se non ad ammirarle quando e quanto convenga, onde sono lungi dallo sforzarsi ad un linguaggio inadatto al moderno sentire. In origine, quando la bellezza dopo tanto languore e tanta oscurità volle riveder le stelle, potè tollerarsi l'arcaismo; ma dopo, la bellezza doveva crescere viva come il pensiero moderno che doveva commentare. Quindi oggi non sono lodevoli le illustrazioni di gusto quattrocentesco che s'insinuano

---

(1) Alla xilografia s'introdussero, fidenti, alcuni artisti attuali: Roberto Melli a Genova, p. es., diè prove lodevoli nell'*Ebe* rivista che pochi conoscono.

(2) Fioriscono coperte di libri e vignette di gusto arcaico ringiovanito, dicono. Io provo una avversione inesprimibile verso questi pecoroni che disegnano l' antico quasi servi d' una moda che non ha nemmeno il merito della novità. E spesso constato la differenza fra la modernità o la presunzione di modernità degli scrittori, e la povertà arcaica delle vignette. Questo dimostra quanto esuli il gusto del disegno dal valore letterario di molti nostri AA. Negli illustratori di libri aggiungo Achille L. Mauzan, che lavora a Milano, Edgardo Calori di Bologna che disegnò un bell'alfabeto all'*Arte Italiana Decorativa e industriale* a cui diè idee di gioielli, mobili, ecc. E. Mattelly, R. Carlucci e L. Dal Monte di Torino, F. Melis di Cagliari, Ugo Valeri giovane pieno di foga; e tengo presente il nominato R. Paoletti veneziano, che dalla meditazione maggiore potrebbe trarre più felici resultati. Egli die' molti disegni specialmente alla rivista *Natura e Arte*. Sui citati illustratori piemontesi cfr. l'*Artista Moderno*.

(3) Che il De Karolis fa dell'arte moderna.... *mauvais jeu* lo attesta il progetto di decorazione al salone di re Enzo a Bologna ove il gusto della vita attuale si intreccia allo stile michelangiolesco, alla vòlta della Cappella Sistina. La fonte altissima non giustifica l'Autore che osserva, ammira e troppo ritiene; e se trovò, il De Karolis, chi gli die' voto favorevole, egli non deve tenersi sicuro di questo e deve cambiar rotta senza esitare. Voti favorevoli se ne conseguono purtroppo con facilità; ma i voti conquistati in questi giorni di ingordo opportunismo e di scetticismo elegante, non debbono confortare i giovani d'ingegno.

nelle pagine dei libri siano pure del D' Annunzio ispiratore, governatore o almeno plauditore dei suoi illustratori ai danni della bellezza moderna. Chè il D'Annunzio in tutto va considerato, fuorchè nell'artificio, nel plagio (oh amico Thovez!) e nelle ampollosità. E mi rincresce che il Poeta abruzzese possa influenzare i disegnatori e possa fermarne le visioni che nella vita cercano il loro contorno. Egli, benchè una volta si sia vantato di andare alla vita, colla sua arte mostra spesso il contrario.

Il D'Annunzio si compiace a disseppellire i vocaboli arcaici, le parlate erudite e le verbosità ammaliatrici contro il giudizio di scrittori e pensatori che egli deve stimare come il Leopardi, amante della lingua viva conveniente al tempo e alle circostanze. Ed io che non voglio allontanarmi dal mio argomento ad entrare in un soggetto che non mi riguarda, oso esporre il timore che l'arte d'annunziana possa nuocere agli illustratori e agli scrittori insieme; ai primi i quali, simili al De-Karolis, si sentiranno trasportati all'arcaismo, ai secondi che si sentiranno vinti dalle parole che oscurano le idee.

Nell'arte del libro il punto più delicato riguarda le illustrazioni da fanciulli.

Non si fa niente in Italia per l'educazione estetica dei nostri figlioli (1); la Scuola, specialmente elementare, che dovrebbe spargere i primi germi del gusto d'arte, incurante, si rannicchia lungi da ogni fonte di bellezza o, colpevole, semina nelle sue aule il veleno estetico. Le pareti sono disadorne, sguernite di qualsiasi ornamento fisso o mobile che rechi allo sguardo dei nostri figlioli una linea od un colore evocatore di bellezza; i libri scolastici non sono illustrati o sono illustrati male, con vecchi e brutti *clichés* impressi disastrosamente. E se il danno fosse questo soltanto sarebbe minore la vergogna. Ma questo che scrivo ha il sèguito indegno, rappresentato da carte destinate all'insegnamento oggettivo o all'insegnamento della geografia, le quali si dichiarano malvagie senza tèma di prossimo o lontano pentimento. Così io invoco, da quanti si interessano al problema della educazione infantile, di non ostinarsi nella loro indifferenza verso gli esteti. Questi si studiano di innestare i loro sforzi all'albero della Scuola a renderlo viepiù ricco di frutti in vantaggio della gioventù. E poichè le ragioni del mio voto sono d'una evidenza lampante, io non insisterò nell'accusare benchè speri poco in un prossimo ravvedimento. Le Commissioni provinciali esaminano i libri scolastici e sentenziano sulla loro opportunità. Queste Commissioni si compongono di professori, pedagogisti e dei soliti mestatori che entrano dappertutto. Mai ricevono il consiglio d'un artista, quindi le imagini dei libri non si esaminano o non si ha la competenza di esaminarle. Le Scuole perciò sono invase di libri illustrati e di libri male impressi che sviano il gusto o lo deformano (1). E pensare che le prime impressioni lasciano un ricordo vivissimo nei fanciulli; e pensare che noi dovremmo curar tanto i nostri figlioli nei primi passi! Ma le Commissioni provinciali giudicano la sostanza letteraria di un libro, il resto, dicono, è ornamento, guarnizione. Ebbene, tolgansi dalle pagine infantili le illustrazioni.

Il nostro giardino è triste, vi germoglia solo qualche pianta rara.

Attilio Mussino torinese ha il gusto delle illustrazioni infantili; sa sorprendere coll'impreveduto, sa calcàre la penna e accentare l'espressione, sa essere faceto e colorito come si richiede ad un illustratore di libri infantili. Le illustrazioni del « Gingillino » di A. Piccioni quelle del « Nuovo Zodiaco » di Ida Alliand interessano anche i grandi; specialmente le figurine del Mangiapappa e Zucatondo sono spiritosissime. Il Mussino serra in poche linee le imagini che sorridono, scherzano, si sballottano e trattengono, comunque, l'attenzione del fanciullo. Possediamo quindi, nell'illustratore torinese, un felice commentatore di libri infantili; speriamo che egli sappia conservare la nativa chiarezza e il troppo lavoro, non gli faccia smarrire la sua dignità (2). Chè il Mussino e qualche altro onesto illustratore, può suscitar gare fra artisti, tipografi, editori in vantaggio delle nostre idee.

(1) Broerman, *La Beauté à l'Ecole*, in L'*Art. Pubblic*. n. V e VI, 19 9

---

(1) Il *Risorgimento Grafico* a Milano, in parte l'*Archivio Tipografico* a Torino, il quale aperse (1910) un concorso per un disegno d'Alfabeto tipografico con premi cospicui, — il *R. G.* soprattutto che ha a cuore il rinnovamento e il miglioramento dell'arte tipografica, dando costante esempio di signorile sobrietà nelle sue pagine accurate, usa aprire dei concorsi tipografici. Significantissimo quello della propria copertina (sett. 1908) ideata con motivi tipografici che trovansi in commercio. Trattasi d'una pratica applicazione del gusto artistico dei tipografi, d'una pratica applicazione agli usi della stampa. Il concorso, che riuscì numerosissimo per copia di concorrenti e lavori presentati all'esame d'una Commissione, dette resultati d'arte non scarsi, quasi esclusivamente rispettosi dello stile moderno. Molto importante il concorso del R. G. che si rinnova per il 1911 (andò fallita la prima prova) del « progetto di libro moderno » al fine di « modernizzarne la forma » internazionale, con un gruppo di premi riuniti tra industriali e amatori d'arte tipografica. Bisogna dunque governare le nostre giovani forze tipografiche; fra gli stampatori l'entusiasmo non manca alla bellezza e alla modernità.

(2) Rubino, *Gli Artisti del Libro: Attilio Mussino* in *Risorgimento Grafico*, 1908, pag. 193 e seg. con illustrazioni.

Una simpatica tendenza alla illustrazione dei libri infantili, mostra pure il nominato Aleardo Terzi (v. le « Canzoncine per Bimbi » ed. Ricordi) il quale, illustratore disinvolto e moderno, sintetico ed espressivo, si vale del semplice contorno, del bianco e nero, artificio utile all'illustrazione tipografica. Alla quale pertanto non si volse esclusivamente l'arte del Terzi qualche po' sensuale, sensuale con dignità ed eleganza ove essa si abbandoni all'« eterno femminino ». Nè siano dimenticate del nostro giovane Autore (meno giovane di quanto i suoi disegni non direbbero) le acqueforti che tengono felice posto nella costui attività artistica (1).

Fig. 400. — *Milano*: Borsette e portagioie, cuoi decorati della Società italiana Cuoi Decorati (Ferruccio Pizzanelli).

Il Terzi si diè anche al disegno di rilegature, al qual soggetto io sto per invitare il mio lettore. E vengano le rilegature (1): il quadro dev'essere completo. Si deplori dunque che l'Italia si interessi poco a questo campo e si deplori che esso sia sfruttato troppo dal commercio. Si voglia così in tutti un maggior decoro ed un'istruzione ben diretta. Essa invero non mancherebbe; manca da noi la voglia d'imparare. I giovani rilegatori esulano dalle Scuole che offrono insegnamento gratuito (2). Così io non conosco rilegatori-artisti nel nostro Paese; e benchè molti artisti sappiano lavorare le rilegature d'arte

(1) Il Terzi illustrò un Catalogo della Ditta Ducrot di Palermo, una Memoria dell'« Eden Palace » di Genova. un Catalogo della Ditta Talmone, una piccola pubblicazione della Casa Berger e Wirth e della Gioielleria Calderoni di Milano. Questi sono alcuni lavori pregevoli che appartengono al Terzi, che oggi alle Officine Ricordi di Milano consacra gran parte del suo tempo.

(1) Sul cuoio lavorato si leggano le nozioni tecniche dell' *Artista Moderno*, 1906, pag. 197.

(2) « La Scuola del Libro » a Milano, p. es. Invitato, vi tenni una serie di conferenze sull'arte e sulla storia del libro. I rilegatori erano rari alle mie conferenze, che, a quanto si diceva, non erano molto noiose. Nè i rilegatori frequentavano e frequentano con buona volontà la scuola di disegno della « Scuola del Libro » o la sezione loro nella Scuola superiore d'Arte applicata a Milano. Perchè nessuna città sorpassa la Metropoli lombarda nell'industria del libro: qui risiedono i più attivi editori del nostro Paese e a Milano questa industria forma una estesa popolazione di artisti e d'artefici. Sulla *Scuola del Libro* di Milano (cfr. le critiche dell' *Osservatore* sul *Risorgimento Grafico* di agosto 1908 pag. 19 e seguenti e pag. 71 e seguenti. La « Scuola del Libro » a Milano, ramo della società Umanitaria (Ente morale dal 29 giugno 1893) si propone di rinverdire la pianta dell'arte tipografica; e questa Scuola passò da una riforma all'altra

come tante che vengono dall'Estero, in Italia le rilegature non dànno segno di vita estetica. Anche all'Estero la produzione commerciale assorbe questa branca d'arte industriale, ma i fiori spuntano colà più frequenti che nel giardino italico. Dove non si veggono le numerose artiste del cuoio che in Inghilterra, nella Scozia, in Francia, nel Belgio lavorano nelle Officine di rilegatori o lavorano in casa disegnatrici e esecutrici. Senza essere a secco di cotali virtuose, la mèsse da noi scarseggia. Una Signora di Prato (Toscana) lanciò anni sono qualche lavoro che gli esteti raccolsero con qualche cura: parlo della sig. Teresa Crocini-Monti. Essa non ha tendenze moderniste così spiccate da respingere le forme vecchie; riceve incarichi e questi possono indurla fuor dal cammino preferito, come quando tradusse nel cuoio la porta d'un Castello della Savoia bugnata nelle grevi colonne, secentesca, esempio d'un adattamento che può trovare la sua giustificazione oltre il regno dell'arte. Il cuoio della porta si allinea a' cuoi modernisti della nostra A., alla rilegatura della *Divina Commedia*, edizione Alinari, con disegno di Galileo Chini, bipartita, con su, nel partimento superiore, il sole ampio, adorato da due angioli, destinata al primo premio non materialmente conseguito perchè la rilegatura era fuori concorso.

Meglio della Crocini, Ferruccio Pizzanelli, artista del cuoio, pisano, fattosi notare alla Esposizione di Milano nel 1906, ha mantenuto fede alla sua arte coltivandola con immenso entusiasmo. Costui ab-

Fig. 401. — Guanciali di cuoio.

bandonata la Toscana, a Milano, trovò appoggio nella Società italiana dei Cuoi Decorati e qui, direttore artistico dal 1910, il Pizzanelli, creatosi da se stesso, dopo aver perduto qualche tempo nell'Accademia di B. A. a Lucca, nobilmente si affermò. I cuoi del Pizzanelli si distinguono nel disegno modernista e nella forza colorante a base chimica che l'A. consegue passando certe materie imbevute dalla pelle sotto lastre calde levigatissime, in un sistema di tecnica e in un effetto di riflessi metallici di cui l'artista toscano avrebbe la iniziativa e la prerogativa. I cuoi del Pizzanelli resistono quindi alla luce e alla lavatura, perchè assorbono la materia colorante mantenendo al cuoio la elasticità. Frattanto il Pizzanelli eseguì pannelli decorativi alla Navigazione Generale, eseguì una infinità di galanterie, borsette da Signora, astucci, porta gioie, guanciali, porta disegni, raccogli carte, porta ombrelli e si propone di lavorare alle bellezze del libro e della casa; così se il pro-

---

le speranze che accompagnarono la sua fondazione si smarrirono nella via della sua azione educativa. Mentre scrivo (1910) si parla d'un nuovo riordinamento, ma io temo, a parte la buona volontà de' singoli, che questa Scuola, come tutte le istituzioni della Società fondata da Prospero Mosè Loria nel fine che i diseredati possano redimersi da loro sappia sufficientemente sollevarsi oltre le pressioni partigiane.

Amenissimo, un consigliere comunale in una seduta pubblica al Consiglio della città di Milano, si slargava in elogi piramidali alla « Scnola del Libro». Questo consigliere che occupa la sua vita a dar consigli possiede una tipografia che è un modello d'ineleganza, tuttavia sentenzia in materia tipografica. Purtroppo il mondo attuale difficilmente dispone nelle cose pubbliche di uomini studiosi e competenti. Oggi predomina la politica. Le Scuole dell'Umanitaria contengono insomma del buono perchè non mancano di buoni insegnanti; ma potrebbero lodarsi di più se fossero rette da persone competenti. Dia la scalata agli ambiziosi l'U. Recentemente (fine del 1910) colla Università Popolare l'U. ideò un ciclo di conferenze d'arte decorativa per le sue Scuole e le ideò in modo molto goffo; ne fu felice quando l'U. affidò l'insegnamento della storia, in queste Scuole, ad un insegnante inadatto. Chi vive nello studio e ha la capacità di giudicare, non cade in questi errori che non escludono onestà di propositi ma includono una impreparazione che può essere dannosa.

gramma del Pizzanelli avrà la sua attuazione si preparano a questo giovane artista larghissimi elogi. Medesimamente la contessa Lovatelli (fig. 400 e 401) e Francesco Patarchi di Torino, cesellano, mettono l'oro, l'argento, i colori alle pelli, quest'ultimo esecutore egregio di buoni disegni, industriale moderno della nostra arte alla quale vuole appartenere un altro giovane perugino che sta in Piemonte, E. Filippelli che dovrà dimenticare il Quattrocento e guardare con fermezza la modernità.

Rumoreggia sul nostro campo, avendone tuttavia qualche diritto, Giuseppe Norsa di Venezia che intende a tener alta la riputazione veneziana dei cuoi d'oro, colla ripetizione di ritmi e di vaghezze antiche. Voglio dire che il Norsa e i suoi cooperatori attribuentisi « il merito esclusivo » di aver ricondotto l'arte del cuoio in Venezia all'antico posto; voglio dire che il Norsa predilige la tradizione alle correnti nuove di bellezza. E poichè chi acquista i cuoi veneziani – specie i forestieri che visitano la « Incantatrice » – sogna Venezia nella luce della sua gloriosa Repubblica, il Norsa è tratto ad orientare la bellezza dei cuoi alle fonti degli antichi « corami ». La riproduzione di essi illude i forestieri e fortifica economicamente la Casa Norsa che non si sottrae, comunque, dal comporre i cuoi sulla disciplina dell'arte modernista.

Quello che scrivo sul Norsa potrei ripetere allo Stabilimento V. De Toldo e C. aperto vicino a S. Marco, nella stessa Venezia. La tecnica non conosce difficoltà che ivi non si sappiano superare, ma, al solito, l'antica arte del cuoio ha chiuso gli occhi e rattrappita la mano nello Stabilimento De Toldo. Belle rilegature ma « tipo Maioli » o « tipo Grolier », accurate borsette, delicati cofanetti, ricercati porta sigari, fastose cornici, ma lineate, colorite indorate col solito ritornello: stile orientale, motivo bizantino, disegno di merletto cinquecentesco e null'altro che non sia la goffa imitazione del cancello ai monumenti Scaligeri a Verona in una rilegatura o, più giu nella storia, la copia d'una transenna bizantina o, più insù, la copia d'un soffitto classico nel « piatto » d'una rilegatura. Miserie e confessioni non richieste di povertà. Qualche tentativo moderno di V. De Toldo è inconsistente. Eppure la povertà è peggio d'un delitto diceva il Voltaire; per questo mi lagno, mi lagno osservando a Venezia il bigottismo dell'antico.

Avviene a Venezia in maggior misura quello che altrove fu constatato, e si contrasterebbe ancora se non fossimo stanchi del nostro lunghissimo viaggio: l'epoca attuale bilingue non dà una statica unica ed un'inspirazione sola alle nostre Case artistico-industriali le quali servono il pubblico e di questo debbono prospettare il giudizio. Questione di morte o di vita. Il pubblico vuol intontirsi colle montature e la pubblicità oggi serve benissimo chi si rivolge ad essa: il genio, la gloria, l'esperienza, il valore, un'idea, un'apostolato, roba da ridere, la *réclame* è tutto. Perciò la serietà può trovarsi facilmente nel piccolo Studio d'un giovane artista, piucchè nelle grandi Officine le quali, sospinte ad allargare sempre più la rete della loro clientela, debbono inclinarsi in cento modi, fortunate se salvano il proprio decoro nell'ardua ginnastica dei loro movimenti (1).

Nè io sono fautore delle grandi Officine; non ne sono fautore perchè amo l'arte moderna, quella che onora il « dolce stil nuovo » e non permette ambiguità sul cammino della vita. E se anche le grandi Officine fossero una conseguenza delle macchine che roteano alla luce delle grandi famiglie lavoratrici, io mi accomodo alle macchine, come dissi principiando, le quali in nessun modo schiudono alla fortuna la probità dell'arte, della nostra arte nell'industria che dovrà esser decorosa dovunque.

Concludo: l'azione e l'effetto del nuovo stile è slegata da noi, tuttavia produsse una somma impressionante di oggetti, quella che in piccola parte accennai in queste carte e quella che si ordina in sale, camere, quartieri, negozi arredàti artisticamente nello stile moderno che soprattutto a Milano, a Torino, a Genova, a Roma, a Palermo, non si contano più. Perchè specialmente in fatto di mobili, la fabbricazione italica nelle forme moderne toccò un segno culminante; così essa abbellisce, ringiovanendolo, il nostro Paese; e lo abbellirà e ringiovanirà di più nell'avvenire, se la fede all'arte non si oscuri

---

(1) Oggi hanno ideato la vanità dell'Esposizioni nazionali e internazionali In principio, anni sono, le Esposizioni erano rassegne utili del lavoro compiuto entro un ragionevole periodo di tempo; oggi, ogni anno, o quasi, si aprono le Esposizioni parziali o generali e l'abbondanza va a scapito del fine di queste rassegne ridotte, oramai, a raccoglier tutto, a inondar di premi i concorrenti, a offrire i premi a chi non li cerca e non li vuole, riducendo quasi in minoranza i non premiati. Così, aziende mercantili, le attuali Esposizioni ampie elefantesche, sono la degenerazione d'un'idea nobile a servizio degli amanti di facili elogi; ai danni dell'attività, nelle città di provincia, assorbita dalle città delle Esposizioni; ai danni della politica, remissiva, a non urtare gli Stati di cui si sollecita il concorso; non curando la sproporzione fra le spese e i resultati e tralasciando le crisi che nascono negli animi dopo le Esposizioni.

e la gioventù che serenamente lavora e ci appartiene, sostiene domani quello che ieri giurò. Un senso di compiacenza s'inalza da questo spettacolo all'anima nostra che dimentica, nella sicurezza del trionfo, le aspre battaglie e gli errori degli avversari. Obliamo dunque, riconoscendo la bellezza dei secoli morti, conservandone la tendenza e la volontà (1). E sollecitiamo l'appoggio degli intellettuali che nel ringiovanimento estetico a cui noi aspiriamo, veggono qualcosa più che un fatto d'arte, un atteggiamento nuovo di linee e un'armonia nuova di colori; ma in Italia sono meno gli intellettuali che capiscono la nostra fede di quanto si crederebbe. Certo, nè da noi nè altrove il presente momento è propizio ad una fede qualsiasi; sterile è l'ideale della vita ora, se a riscaldarlo si invoca il nazionalismo e la guerra, se occorre la violenza verbale a scuotere gli animi inariditi e le menti addormentate dal quietismo che lacera le coscienze più delle lotte fratricide. E noi eccitiamo alla lotta, ma alla lotta dell'onestà e della libertà, perchè senza libertà non si conquista il terreno fecondo ad un'idea, l'idea che dà una personalità civile a chi la sostiene, l'idea che racchiude il vanto dell'altruismo nella vita e inneggia all'avvenire, il santo avvenire che cantò il Carducci, quando la mente del Poeta si accendeva di verità generose.

. . . . . Amate.
« Il mondo è bello e santo è l'avvenir »

(1) Fuori d' Italia, in terra non italiana nelle convenzioni politiche a Trieste, si introdusse il « dolce stil nuovo » soprattutto dalla vivacità dell'architetto Ruggero Berlam. Uno scrittore, Silvio Benco, in un volumetto recente *Trieste* (Trieste, 1911) deride il fatto forse associando al suo giudizio estetico una goccia di irredentismo inopportuno, nei fatti dell'arte, che l'Autore esamina superficialmente con forma tuttavia colorita che imprime al volumetto un aspetto seducente. Anche la Svizzera potrebbe offrire alcune pagine sebbene al movimento modernista non abbia dato l'impulso e impresso il carattere nazionale d'altri Paesi. Questo carattere si fonda specialmente nell'architettura al culto della quale Enrico Baudin di Ginevra si consacrò, contro gli uniformisti e gli entusiasti del classicismo a linee, rette e a motivi simmetrici. Il B. pubblicò una raccolta di fabbriche, onore agli architetti svizzeri, integrate alla vita e gusto locale fra le quali alcune vivamente atteggiate a modernità e a poesia convincente. Si loda soprattutto l'architetto Fatio che avrebbe ideato delle fabbriche ammirabilmente intonate all'immensa scena delle montagne svizzere. Siamo pertanto in uno Stato il quale deve ricevere la influenza degli Stati vicini che ne costituiscono la varia e pittoresca etnografia.

Fig. 402. — *Milano*: Illustrazione per « l'Albatro »
(Antonio Aug. Rubino).

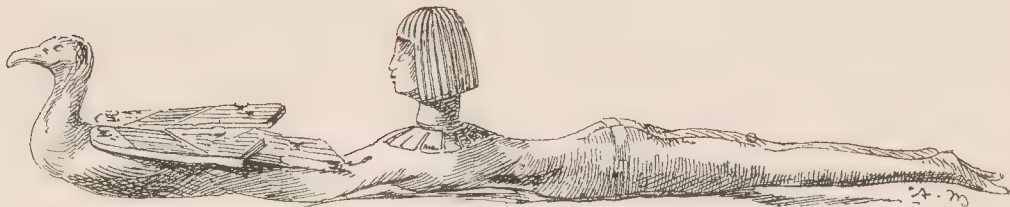



Fig. 403. — *Parigi*: Profumiera egizia nel Louvre.

AGGIUNTE E CORREZIONI

Volume Primo.

pag. 3, n. 1.

Gamurrini: *Bibliografia dell'Italia Antica*, Arezzo, 1905, Vol. I. *Monumenti.*

pag. 38.

Ivi non si parla della biga di Norcia nel Museo Metropolitano di Nuova York: scoperta nel 1902 presso Monteleone di Spoleto a sud ovest di Norcia, non ne potei tener conto essendo impresso, allora, il foglio ove detta biga poteva essere opportunamente citata. Bronzo di singolar pregio archeologico, sceneggiato con guerrieri in bassorilievo, con alte e gravi ruote, la biga di Norcia si ritiene eseguita in Italia da artisti dell'Asia Minore (IV-V sec.).

pag. 76.

Sui vasi aretini la cui fabbricazione fiorì in Arezzo nel primo secolo av. Cristo e si dileguò al sorgere dell'Impero di Augusto, conviene una nota aggiuntiva: chè i fittili aretini nell'arte vasculare segnano altissimi trionfi. Il Museo della Fraternità d'Arezzo citato nella pagina 77 va messo in luce ancor più vivida, poichè conserva una quantità enorme di vasi e coppe, pezzi interi e, più che altro, frammenti colle rispettive matrici. Questi pezzi interi, questi frammenti e queste matrici che nel Museo di Arezzo si allargano su diverse vetrine a varî piani, questi frammenti solcati da delicate immagini, da fiori, festoni imperlati, ovolati a bassissimo rilievo, svolgono un'armonia di tenuità adorabili. Molti appartengono alle Officine di Marco Perennio di cui io faccio il nome nella succitata pagina e sono delicati nella loro vernice corallina; così nessuno che voglia studiare le terrecotte vasculari aretine, può esimersi dal visitare il Museo di Arezzo, nei riguardi dei fittili locali ricchissimo. Si parla oggi in favore anche della Raccolta nel Museo dell'Università di Boston ch'io non visitai, come bene e ripetutamente e comodamente vidi la Collezione del Museo di Arezzo. L'arte fittile aretina deriva dunque da esemplari argentei, ebbe un getto nella Campania poi nell'Italia superiore, quindi lungo il Reno, nelle Gallie e nel III e IV secolo nella Brittania.

Pag. 94.

Tav. XXXI — Corregga XXXIV.

pag. 101, n. 1.

Gamurrini: *Bibliografia dell'Italia Antica,* Arezzo 1905, vol. 1, *Antichità Cristiana.*

pag. 102.

Il Tesoro della Basilica Vaticana fu meglio ordinato recentemente (1909) e può visitarsi ora con maggior comodità.

p. 127.

È chiamata la pag. 130 invece della 131

pag. 162.

Non potei citare le seguenti Esposizioni d'Arte Sacra, Firenze 1880, Foligno 1892, Lucca 1893, Brescia 1904, Siena 1904, Chieti 1905, Grottaferrata, d'arte italo-bizantina 1905, Macerata 1905, Mantova 1905, Trento 1905, Perugia 1907, Ravenna. Se però non citai a pag. 162 questa Esposizione ne profittai via via nel testo. Il foglio era impresso all'epoca delle Esposizioni predette.

pag. 166, fig. 404.

Il santuario di S. Maria in Valturella (Tivoli) possiede i resti lignei d'un'imposta. Essi parrebbero i frammenti d'un altare del XII secolo (fine) con sculture figurative e ornamentali quest'ultime pregevoli, quelle infantili, e con iscrizione che contiene il nome dell'Autore un Guglielmo. Questi non potei identificare, nessuna relazione avendo col Viligelmo (XII sec.) che lavorò a Modena e a Verona (V. Melani, *Manuale di Scultura Italiana,* II ediz. pp. 85-86).

pag. 166.

Le imposte lignee di Càrsoli furono studiate dal prof. Pietro Piccirilli che ne indicò le scene e alcune iscrizioni lette da altri e da lui esposte nella lezione esatta (La *Marsica Monumentale* in *L'Arte* a XII fasc. V. e in *Estratto*, Roma 1909). La imposta di Càrsoli contiene le seguenti scene: l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, il Battesimo di Cristo a sinistra; a destra la Visitazione, la Visita dei Pastori, la Strage degli Innocenti e Gesù fra i Dottori (?).

Sotto il quadretto della Visitazione su due fascie intagliate, in caratteri poco rilevati si legge:

ANNO D... MILLESIMO CENTESIMO TRIC
SMO SCDO NDIC X.... PA.... RI....

La iscrizione, nota il Piccirilli, non bene interpretata dal Pieralice, sfuggì al Bindi e al Degli Abati; quest'ultimo suppose che le imposte fossero di artisti greci e appartenessero al periodo che va dal IX al X secolo. Le leggende sotto ciascuna rappresentazione sono quasi tutte scomparse. Il Piccirilli a stento lesse:

(Ang) ELICO DICTO FIT PRE
GNANS INTEGRA VIRGO

in due righe. E lesse, presso sotto la Visitazione le parole:

.. . ERB.... DE VERBO

Il cimelio ligneo bizantineggiante non potè appartenere alla porta esterna a motivo delle sue dimensioni (così il P.) ove fu adattato con una robusta intelaiatura, ma dovè collocarsi a una porta soppressa rinnovandosi la facciata.

pag. 180.

Candelieri dell'VIII secolo scolpiti in un pluteo del ciborio battesimale di Cividale, nel Friùli. Il ciborio si assegna all'epoca del patriarca Sigualdo (702-76) Snelli, hanno il fusto imperlato e il piede largo a scaletta.

pag. 184.

Aggiunga due candelabri in bronzo esili delicati, italo-bizantini nella chiesa di S. Giorgio a Venezia. Disegno originalissimo.

pag. 195 e pag. 39.

Omesso il titolo

Oreficeria, Gioielleria e Glittica.

pag. 212 fig. 405.

Omesso questo reliquario in S. Damiano d'Assisi. Fotografia comunicatami dall'ing. Brizi d'Assisi.

pag. 216 fig. 406.

Grazioso calice abruzzese nella parocchiale di S. Pietro Avellano prov. di Campobasso, (primi del XIII sec.) Coppa schiacciata, nodo con nielli, quasi grosse gemme in un fondo industriosamente rabescato, e piede largo, tondo, non centinato, coperto da medaglioni sottostanti a un motivo di larghe foglie trilobate.

pag. 217 fig. 407.

Questo oggetto, dice il Didron (*Ann. Archéologiques* vol. 22, pag. 143 in nota) del XII secolo indubbiamente è un'ampolla da profumo

elegantissimo il nodo di foglie dove sta l'anello che serviva ad appendere l'ampolla. Sono rari gli oggetti come questo.

pag. 265 e passim.

Sui cosiddetti Còsmati cfr. le ricerche del Giovannoni *Note sui Marmorari Romani*, Roma, 1904, *Opere dei Vassalletti* in *L'Arte* a. XI fasc. IV e cfr. ancora il mio *Manuale d'Architettura Italiana* 5.ª ediz., pag. 172 e seg.

pag. 295.

Fu messa in vista, nell'estate del 1907, un'importante stoffa serica del Duomo di Sulmona, medieva (vuolsi del XIII sec.) con rombi e leoni arrampicanti. Cf. Piccirilli, *Un'importante stoffa serica*, ecc. in *Rivista abbruzzese di Scienze, Lettere e Arti*. a. XXIII, fasc. II, III.

pag. 299.

Agnello arcivescovo appartiene alla metà del VI secolo e la differenza tra i mosaici teodericiani (1.ª metà del VI secolo) e quelli ordinati da Agnello, è di meno che mezzo secolo. A S. Apollinare Nuovo si avverte così l'incontro della sobrietà romana (musaici teodericiani: i Profeti tra le finestre e il cielo in cima sulla vita di Gesù) e la pompa bizantina (fregio delle Vergini e dei Martiri).

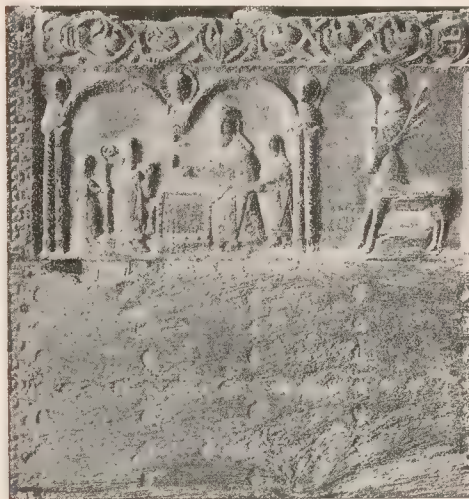



Fig. 404. — *S. Maria in Vulturella* (Tivoli): Frammenti dell'antico altare ligneo.

pag. 300.

Il mosaico absidale nell'Oratorio di S. Venanzio a Roma attrae molto chi studia gli antichi costumi: contiene quattro guardie del corpo nella milizia palatina, un diacono, un prete, tre vescovi che vestono il pallio, due papi tutti nel costume del VII secolo (Marucchi, *Elements d'Archéologie Chrét.* III, p. 97 n. 1).

pag. 390.

Quando si aprirono i sarcofagi dei re nella Cattedrale di Palermo, nel sarcofago di Ruggiero si trovarono lunghe fasce di velo giallo con balse d'oro, con pezzo di veste giallognola ornata di sottil lavoro in vari colori con figure di cavalli e altri animali; nel sarcofago di Enrico VI si trovarono i guanti serici, bianchi con galloncino, un drappo giallognolo, con fascia cremisi e oro e aquile e cervi atternati, le scarpe colle tomaia coperte d'oro con margherite; nel sarcofago di Costanza, moglie di Arrigo, dei veli gialli e dei ricami sulle scarpe; nel sarcofago di Federico II imperatore, si trovò un drappo con aquile formate da perle. Non accenno la cuffia di Costanza (vol. I pag. 236) ritrovata nel sarcofago omonimo, parlo della vedova di Enrico d'Ungheria poi moglie di Federico (Cfr. Di Gregorio. *I reali sepolcri di Palermo riconosciuti e illustrati*, Palermo. Lavoro abbellito da varie incisioni). V. anche Binetti-Vertua *Trine e Donne Siciliane* illustr., Milano, 1911. Anni sono nella Cattedrale di Cefalù mostravasi un tessuto arabo-siculo o siculo normanno, seta color violetto a piccoli disegni, damascato, che si tagliava a pezzetti destinati ai forestieri: la Raccolta di Attilio Simonetti a Roma, venduta nel 1883, era ornata di tessuti siculi. Lo osservai (vol I, pag. 264).

pag. 310, n. 2.

Il piviale di Ascoli Piceno fu restituito, facendone dono all'Italia da Pierpont Morgan: ciò avvenne dopo che la nota mia era stata impressa. Esso venne collocato prima nella Galleria Corsini a Roma e poi posto definitivamente nel Palazzo Comunale di Ascoli (1907).

pag. 334.

Si accenna il soffitto gotico di S. Fermo a Verona. Modello capitale più alto in mezzo che ai lati, seguendo quasi la linea d'una semi callotta, consta d'una triplice fila di mensole da un lato e dall'altro, di cassettoncini quadri bassissimi, e d'una sfilata di archetti trilobati con santi coloriti, quasi innicchiati. Solenne è singolare, questo soffitto, bisogna che lo veda colui che fa studi sopra il soggetto in cui il soffitto di S. Fermo, di questa chiesa veronese oggi in restauro (1907), occupa posto cospicuo.

pag. 335.

Alle cimase lignee veneziane, di cui il Museo Civico di Milano dà saggi cospicui, si aggiungano le cimase simili nel Museo Civico di Padova (Cfr. il Particolare relativo).

pag 337. fig. 408.

Qui, col famoso soffitto nel Palazzo Chiaramonti non accenno, come feci nella mia opera vallardiana l'*Ornamento nell'Architettura*, vol, II, p. 164, la tettoia lignea nel Duomo di Messina, abbattuta dal terremoto recente (28 dicembre 1908) ma conviene che non sia ignorata nelle sue forme determinate dal presente disegno, particolare dei cassettoni tra i cavalletti. Cotal disegno a bianco e nero, sta ben lungi dall'offrire l'idea esatta del vero; quindi indico la pubblicazione dell'architetto francese Morey, *Charpente de la cathédrale de Messine*, con cinque tavole in cromo, Parigi, 1841, riproduzione d'un rilievo lodato della tettoia messinese. La quale si distese, sulla nave maggiore della chiesa, larga 14 m., dipinta e dorata con ornati stellari formelle di angeli dalle ali spiegate e di santi in piedi con una folla d'animali nel trionfo dell'azzurro e della porpora in un assieme pittoresco. La tettoia va alla seconda metà del XIII secolo, e sostituì quella originaria incendiatasi durante i funerali dell'Imperatore Corrado IV nel 1254. Subito dopo, auspice re Manfredi, sorse la nuova tettoia a cui appartiene il mio disegno.

pag. 337.

Quando scrissi sul coro ligneo di S. Ambrogio a Milano perdurava l'incertezza storica sopra di esso, per la assoluta mancanza di notizie archivistiche; dopo venne scoperto il contratto del coro ambrosiano (Biscaro *Arch. st. lomb.* f. I, a. 1905) da cui resulta che l'opera monumentale risale al 1469-71, che ebbe vari artisti fra cui Giacomo Majno spesso citato intagliatore alla Certosa di Pavia e ne fu ordinatore un Giorgio da Piacenza preposto a S. Ambrogio nel 1469.

pag. 338.

Nella prima colonna ove si accenna lo Statuto senese su l'arte del legname fu omesso l'anno 1426.

pag. 343.

Apollonio di Ripatransone fu Petrocchi di casato e morì verso il 1475. Le poche notizie sopra di lui furono raccolte da C. Grigioni nella *Rass. bibl. dell'A. I.* 1906, p. 29 seg.

p. 344.

L'Aleandri in *Atti e Mem. della Deput. di Storia Patria*, vol. I, fasc. 1, 1904, illustra il coro di M Domenico Indivini scoperto recentemente in S. Chiara a Camerino e trasportato in quel Museo Civico.

pag. 357.

Al coro di S. Giustina, a Padova, quattrocentesco, nella chiesa vecchia, si accompagna un antico leggio con varie formelle gotico, elegantemente disegnato, Cf. anche vol. II, p. 48, ove parlo di questo coro negli stalli schiettamente classici.

pag. 357.

Stalli intagliati nella famosa chiesa di S. Maria in Valle (VIII se.) a Cividale. Gli stalli gotici ch'io indicai con parola corrispondente al loro valore in un opera precedente. (*Ornamento nell'Architettura* vol. I, p. 409) propagano la bellezza con un intaglio genialmente ostinato in una flora stilizzata che empie l'animo di compiacenza. Notevoli i mensoloni divisori, a giorno, che possono ricordare il coro di S. Ambrogio a Milano.

pag. 359 cfr. colla fig. 317.

Citasi un confessionale della Basilica di S. Antonio di Padova incidentalmente; non è detto quello che tutti vedono nel disegno, che la parte inferiore non appartiene allo stile gotico della parte superiore. Questa parte, la sola antica, in origine appartenne al postergale all'antico coro distrutto da un formidabile incendio che colpì la Basilica nel marzo del 1749. Sono due i confessionali, e si trovano vicini nella Basilica Antoniana. Lo stile dell'intaglio, un po' piatto nelle frappeggiature, complessivamente ha aspetto metallico.

pag. 359 e fig. 318.

L'Autore del lampadario nella Cappella del Palazzo pubblico è Giucca Cecco di Vanni (Milanesi, *Docum. d'A. S.*, vol. I) tav. XLVII e XLIX. Alla parola « dorsale » sostituisca schienale.

pag. 363.

Francis A. Jones, *Some Ancient Weding-coffres*. Importante raccolta nello *Studio* di Londra 1904, p. 303 e seg.

pag. 378.

Pressana (Cologna Veneta) possedeva una magnifica pala lignea

gotica del 1470, importante anche perchè col nome dell'Autore; *questa ancona ha fato Bartolomeo intagliatore di Verona*, 1470. Forma un polittico ed ha qualche punto di somiglianza colla cornice di polittico ivi impressa (fig. 344) dal 1905 trovasi a Venezia in un Palazzo privato.

pag. 378.

Fig. 364 corregga fig. 346.

pag. 381.

Aggiungo l'imposta gotica, in cattivo stato, ad una stalla in via Arche Scaligero, Verona. È formata da due piani, il superiore tagliato a stelle, con chiodi costruttivi e decorativi che compongono delle rose.

pag. 383

Si conserva la imposta lignea (fine del XIII sec. o XIV sec.) quasi in buono essere, all'ingresso di S. Francesco a Brescia. Consta d'una rete di piccoli, quadri sur un piano e di chiodi costruttivi e decorativi.

pag. 386.

Fig. 593 corregga fig. 359.

pag. 405.

Due Nicola da Guardiagrele? Si parla del famoso orefice abruzzese quattrocentesco, gloria dell'oreficeria nazionale. Il Balzano, in una piccola memoria, *I due Nicola di Guardiagrele nel secolo XV* Chieti, 1904) vuol supporre che siano vissuti due artisti dello stesso nome e dello stesso paese, riferendosi a un passo vasariano narrante di Paolo Romano. Nè egli intende a persuadere, ma a creare una questione da altri considerata contro al timido desiderio dell'attuale A.

pag 408.

Paoletti: *Pietro Vannini e la scuola di Oreficeria in Ascoli nel Quattrocento* in *Ras. bibl. dell'Arte italiana* 1907-8. Ivi medesimamente, 1908, a p. 15 e seg., il Grizioni offre utili notizie sul V, Nota il Paoletti che il V. era un temperamento irrequieto, audace, astuto, e lo stesso osserva che crebbe nell'Officina del padre « coetaneo a quel Lorenzo di Ascoli che firmava nel 1414 la croce di Montecassiano ». Il n. A. avrebbe scoperto un Monte di Mattuccio orefice sconosciuto che nel 1470 era eletto in Ascoli a cariche pubbliche, (op. cit. p. 53). Pare che il Vanini sia morto nel 1496.

pag. 470.

Ne la *Romagna* Gaetano Ballardini (fasc. 1. 2. 1910), illustra *Un boccale arcaico faentino*, tentativo fra i primissimi nella ceramica di Faenza, forse d'Italia, nella seconda metà del XIV secolo.

pag. 408.

Attribuisco alla metà del secolo XIV il crocifisso del Duomo di Osimo. Questo crocifisso reca, in caratteri semi gotici il nome dell'Autore, *Petrus Vanini de Esculo f.* restaurato nel 1761 sotto il vescovo Compagnoni successivamente rabberciato da un lavorante inconsapevole del merito di ciò che gli era stato affidato (vi si veggono dei granelli di stagno e delle bullette di ferro!). Questo crocifisso non ha data. I cronisti osimani ricordano in un Inventario del 1379 una croce, *crux magna deaurata*, ma non può essere il nostro crocifisso; altri dicono che il vescovo Pietro II (1381-1400) ascolano, donò il cimelio, ma anche ciò non può essere, poichè le date note, da me raccolte del Vanini, vanno dal 1452 a 88. Si può attribuire il crocifisso osimano alla metà circa del XV secolo od un po avanti. Inutile dire, dunque, che a pag. 408 il XIV sec. è un errore tipografico. Un crocifisso simile, da me non citato, vedesi nella chiesa di S. Maria Assunta a Monte Cassiano, formato così e datato: *Laure tius de Esculo feci MCCCCXIIII.* Potrebbe darsi che sia corsa qualche relazione di parentela fra i due orefici ascolani nè parmi arditenza il supporre che questi possa esser stato il maestro di Pietro Vanini.

pag. 414.

Il Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, vol. I, 1910, parla di M° Pero orafo di Firenze che è il presunto Piero di Leonardo. A M. Pero furono allogate nel 1357 due testate dell'altare, ne modellò una e non piacque; allora per una testata gli Operai si rivolsero (cosa nuova all'altare pistoiese) alla bottega di Francesco Niccolai orafo fiorentino nel 1360 ove lavorava Leonardo di Ser Giovanni; la tavola piacque e fu portata in festa nelle vie di Pistoia; il B. vedrebbe in questa tavola un lavoro di M. Leonardo. Sbaglia. E benchè interessanti, esalta troppo le sculture autentiche di M. Leonardo e soci. Buon contributo compie alla storia dell'altare; altri documenti verranno dopo.

pag. 445 e 455.

In ambo i luoghi è chiamata la tav. LX: a pag. 455, corregga LXI

pag. 463

Un *lapsus calami*, evidentemente, è quello sull'età della cattedra episcopale nel Duomo di Sulmona: la indicazione XIII secolo va corretta, poichè la cattedra sta più nel XII secolo (fine) che nel XIII. Lo stesso ivi capitò accennandosi la cattedra di S. Lorenzo fuori le mura a Roma, datata 1254.

pag. 467.

Fra i lavori straordinari di scarpello nel gusto gotico aggiungerà il lavoro decorativo della porta maggiore nel Duomo di Messina. Caduta nella parte superiore quando la massa del Duomo crollò nel recente indimenticabile terremoto (28 dicembre 1908) essa onora in parte un artista lombardo Pietro di Bontate, il quale eseguiva la sua decorazione dal 1468 al 1477. Si assegnò ad un Mazzòlo ed ai principi del XVI secolo la decorazione scolpita, di cui qui io scrivo; invece appartiene, ripeto al 1468-77 e a Pietro di Bontate che lavorò a Palermo dove abitò qualche tempo.

pag. 495

Vidi recentemente una sella di osso intagliata del sec. XV con figure sceneggianti romanzi di cavalleria nelle quali rivivrebbe Amedeo VI

Fig. 405. — *Assisi* (vicinanze): Reliquiario nella Chiesa di S. Damiano (Fotografia comunicatami dall'ing. A. Brizi d'Assisi).

di Savoia. La sella ha un bell'accento, appartiene alla Collezione del conte Possenti da Fabriano, e fu riprodotta nell'*Arte antica alla IV Esposizione nazionale* di *Belle Arti a Torino*, Torino 1882, tav. XVII e XVIII.

pag. 496.

Notevole tessuto medievale destinato alla salma di S. Francesco nella Basilica di Assisi. A fondo rosso con fiori d'oro, esso ravvolse la salma del Santo. È in cattivo stato. Un altro tesuto giallo, trapunto ad animali argentei, fe' parte egualmente dei tessuti francescani

pag. 502

Tornarono in luce i paramenti sacerdotali di Benedetto XI (+ 1303) sepolto in S. Domenico a Perugia; una dalmatica, un piviale, due camici, una stola, la mitra, i calzàri: i tessuti fiorati d'azzurro sono ben conservati. Lo ricordo qui perchè quando stampai le pagine in cui avrebbero trovato il loro posto, i tessuti perugini non erano stati tolti da una cassa nella sagrestia della chiesa.

Fig. 406. — *S. Pietro Avellana* (Prov. di Campobasso) Calice

Volume Secondo.

pag. 21, n. 1.

De Fabriczy. *Sculture in legno di Baccio da Montelupo* in *Miscellanea d'Arte*, anno 1.° (1903).

pag. 21, n. 1

C. v. Fabriczy ha pubblicato negli *Ann. dei Mus. Pruss.* vol. XXX un elenco di sculture in legno e in terracotta fiorentine, senesi e pisane del XVI secolo un elenco degli artisti e una rassegna bibliografica sussidiano la paziente pubblicazione di C. v. F.

pag. 31.

Si dice che ai primi del XVI secolo incominciarono a Genova le compagnie dei disciplinanti (non disciplinati): l'origine è più antica e la forma tradì il pensiero. Volevasi dire che in quel tempo si cominciarono a eseguire intensamente le macchine o casse processionali in uso a Genova e nella Liguria, come si legge nel capitolo successivo parlandosi del Barocco e Roccocò.

pag. 38.

Il coro dei Servi, Pistoia, dai Padri Serviti fu venduto nel 1570 alle Monache di S. Desiderio della stessa città. La chiesa di S. Desiderio fu abbandonata, divenne ai nostri giorni un magazzino di legname, conserva un grande affresco di Sebastiano Vini o Bastiano Veronese, e il coro non si sa che fine abbia fatto. La chiesa fu oggi restaurata; chè il locale di essa nel 1909 fu donato allo Stato dalla signora Aless. Gelli ved. Rospiglioni.

pag. 42 e 83.

Su Antonio Bencivenni da Mercatello accenna G. Cristofari in « Augusta Perusia » 1908, fasc. 1-5 (*Per la storia dell'Arte del legname nell' Umbria*) vari lavori di questo Maestro. Il quale recatosi verso il 1498 a Perugia, diffuse fra i Maestri di legname che lavoravano nella regione perugina un soffio di vita nuova. Antonio appartiene agli artisti decoratori più squisiti del Rinascimento e le sue opere meriterebbero d'essere meglio conosciute. Egli lavorò nel coro di S. Domenico a Perugia; nel 1501 compì l'armadio in S. Maria delle Grazie a Città di Castello, scolpito cogli emblemi della Passione e colle cartelle intrecciate agli stemmi del Comune e delle famiglie ricche della città; lavorò il seggio e un dossale d'altare nella chiesetta del Collegio del Cambio (1508-1516) e nel 1518 eseguì la porta di S. Francesco di Montone. Suo figlio Sebastiano nel 1531 terminava un'opera lasciata a mezzo dal padre, il coro dei canonici di Todi. Per maggiori notizie intorno ad Antonio Bencivenni e a suo figlio Sebastiano, consultisi, oltre lo Zani, il *Giornale di Erudizione* di A. Rossi (Perugia, 1872, vol. I) e le *Memorie originali italiane riguardanti le belle Arti* del Gualandi, Bologna 1841-2.ª Serie; pag. 111 e seg.) In queste Memorie si leggono i documenti relativi a due pulpiti nel Duomo di Arezzo, disegnati e scolpiti da Sebastiano, la cui spesa superò le 1000 lire. Il primo di essi, in *cornu epistolae* dell'altar maggiore, contiene due iscrizioni e la data 1563

pag. 65.

Banco di sàgrestia a S. Francesco di Fiesole importante con colonne corinzie, scannellate ricca trabeazione, nel fregio intagliata, evocante il motivo della residenza nel Palazzo Comunale di Pistoia. Appartiene a Maestri fiorentini innominati (fine del XV secolo).

p. 76, fig. 49.

Dr. Figdor non Figord.

È molto noto il D. Alberto Figdor di Vienna collezionista di cose d'arte. Egli possiede un'imposta intarsiata del Palazzo Ducale di Urbino Cfr. lo *Studio*, 1908, p. 204.

pag. 77.

Letto, parato interessante nella *Natività* di Sebastiano Vini pittore nato a Verona (1530 circa, + 1602 circa) in S. Vitale a Pistoia.

Tav. XXIV (pag. 76-77)

La parola Oxford va nella seconda linea; lo schizzo del letto nelle scene di Rossane, difatti, trovasi ad Oxford; il letto di S. Orsola vedesi nel celebre quadro della Galleria di Venezia.

pag. 111.

Aggiungasi il Museo Stibbert a Firenze, legato dal compianto Federigo Stibbert al Comune di Firenze, con ricca dotazione, inauguratosi il 27 aprile 1909 nella Villa di Montughi sede del Museo. La Raccolta di armi ivi primeggia le altre Raccolte.

pag. 113 e passim.

Il Biadego (*Pisanus pictor*, Venezia, 1908) raccolse nuove notizie sopra la vita del Pisanello. Il B. insegna che il celebre pittore si chiamava Antonio non Vittore, era figlio di Bartolomeo da Pisa, nacque nel 1397 e morì probabilmente nel 1455. Tali notizie si raccolsero nell'*Archivio di Verona*.

Fig. 407. — *Caen*: Ampolla di cristallo nel Museo d'Antichità.

pag. 119.

L'imposta di Donatello a S. Lorenzo, a Firenze (1461-66), osserva il Mandach, evoca alcuni motivi nelle porte del Duomo di Lione ([principio del XVI sec.] *Revue de l'art. anc. et mod.* vol. XXII, p. 433).

pag. 120.

Ansi Tedesco, cioè Giovanni Tedesco: si italianizza il nome tedesco, Hans, nei documenti.

pag. 126.

Apparterrebbero a Donatello le belle decorazioni d'una campana, di S. Marco a Firenze, la storica campana fusa sotto Cosimo il Vecchio. Essa servì per chiamare i Piagnoni alle prediche di Fra' Girolamo Savonarola. Ridotta a cattivo stato, fu collocata nel Museo di S. Marco sostituita da una copia (1908) fusa a Pistoia dall'Officina Rafanelli.

pag. 131 e passim.

Il Caradosso Foppa, ora chiamato dagli AA. Ambrogio ora Cristoforo, si va snebbiando Qui intanto chiameremo Caradosso Foppa l'orefice che non è il Foppa o il Caradosso della « Pietà » in S. Satiro a Milano, definitivamente tolta al Foppa, Ambrogio o Cristoforo, e restituita al suo scultore, il padovano Agostino dei Fonduti su cui si aspetta uno studio Il Cellini assicura che Caradosso fosse un soprannome, di cui il Foppa s'impermaliva. Certo la indicazione Caradosso Foppa compare in vari documenti, persino nel testamento del Nostro; e la difforme produzione assegnata al Caradosso va ristudiata (Cfr. Biscaro. *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira* in *Arch st. lomb.* 1910 p. 113 e seg.).

pag. 131, n. 2.

Per onorare Benvenuto Cellini ai nostri giorni in Firenze, a metà del Ponte Vecchio (ponte degli orefici, dal 1593, prima dei macellari) si innalzò un monumento infelicissimo, il quale fu ideato e scolpito da Raff. Romanelli. La base, che vorrebbe richiamare lontanamente il Perséo in marmo e bronzo, non potrebbe essere composta più indegnamente

pag. 145.

Aggiungasi il reliquiario donàto a Montalto da Sisto V, argento con dorature, nell'aspetto d'una gran « pace » con piccoli bassorilievi e smalti d'Autore ignoto. Esso fu ordinato da Paolo II (Pietro Barbo veneziano: 1458-61).

Cfr *Rass. d'Arte*, 15 nov. del 1909 e *Arte e Storia*, marzo 1910.

Sul reliquiario di Montalto v. la Nota di C. Astolfi, in *Arte e Storia*, 1910, p. 97 e seg. L'A. suppone che Antonio Averulino « esecutore della notissima torre (sic !) del Castello Sforzesco » (!) abbia cooperato al lavoro del reliquiario.

(pag. 150-51)

La saliera di Benvenuto Cellini, tav. XLVI è assegnata a Napoli e la Cassetta Farnese a Vienna. Fu spostata la parola. La saliera cellinia na trovasi a Vienna.

p. 190 e 376.

Esatta la lezione della pag. 376 sulla pala ceramica di Albissola Marina

pag. 191.

M. Hamel in *Les Arts*, aprile 1910, tratta di alcune ceramiche italiane Urbino, Gubbio. Deruta, ecc. nella Collezione Cottreau a Parigi. Sarebbero pezzi ragguardevoli.

p. 198.

In realtà Franceschino Zavattari (fior. nel 1417) fu d'una famiglia monzese di pittori. Autore principale verisimilmente, agli affreschi nella Cappella della regina Teodelinda nel Duomo di Monza, assunse due grandi vetrate absidali destinate al Duomo di Milano. Nè so come l'arduo impegno fu assegnato a Mafiolo da Cremona d° della Rama (Cfr. *Ann. d. Fabbrica del Duomo*. App.: Vol. I, a. 1417, p. 317

p. 199.

Sesta riga prima colonna omesso la parola Monza, cioè in Monza.

pag. 203 e 206

Arezzo. Vetrata nel Duomo chiamata regolarmente. *Siena*. Pavimento nel Duomo — due tavole — chiamate nel testo 67 e 68 nelle tavole erroneamente si legge 66 e 77. Correggere Manca nella numerazione delle tavole il 68 e vi sono due 67.

pag. 220.

Gio. Geisenheimer in *Bollettino d'Arte*, fasc. IV, 1909, offre la storia documentata degli arazzi nella sale dei Dugento a Firenze su cartoni del Pontormo e del Bronzino.

pag. 242.

La tav. LXXIX qui è chiamata bene, ma la tavola, invece, di questo numero, ha impresso il LXXIX.

pag. 247.

Il motto di Giovanni Grolier fu assunto prima d'ogni altro dall'umanista napoletano Giano Parrasio: *Janii Parrhasii et amicorum.*

pag. 257, n. 1.

Collections Georges Hoentchel acquises par M. J. Pierpont Morgan et prêtées au Metropolitan Museum de New-York, 4 vol. Parigi 1908. Il Pierpont Morgant iniziò il Museo delle Arti decorative di Nuova Jork

Fig. 108. — *Messina*: Particolare della tettoia lignea nel Duomo, crollata pel terremoto del 28 dicembre 1908.

a cui danno festività di bellezza le Collezioni H. Quest'opera principesca che ricorda un po' la pubblicazione sulla Collezione Spitzer, è ricchissima di tavole che dal Medioevo espongono gli stili sino all'epoca moderna. Essa aduna molta arte francese: e molte cose lignee nello stile dei Luigi, soprattutto nel III e IV vol. Pezzi d'eccezione molto rari. Ogni volume ha una breve introduzione di Andrea Peraté. Pochissimo Impero. I volumi della C. H. vennero in luce che il materiale di quest'opera era impresso in somma parte. Le Collezioni H, mi erano note e il non averne profittato non determina una mancanza della quale debba fare ammenda. Questi leggi e questi bronzi, barocchi e roccocò, sostanzialmente equivalgono a molti altri e non si distinguono con linee di particolare bellezza.

pag. 258

Due righe fuori di posto (« vigorosamente all'interno affrescata », e più sotto (« uso di Banca all'esterno ideato » tale la lezione corretta) àlterano il senso. E un *se* che va tolto al terz'ultimo rigo, rende oscuro il periodo.

pag. 261

Gille Maria Oppenordt, correggere 1672 ÷ 1712.

pag. 291.

Presso Monreale (Sicilia, nell'antico convento di S. Martino delle Scale, in chiesa, gli stalli del coro scolpiti doviziosamente (seconda metà del XVI sec. costituiscono un monumento ligneo molto pregevole nell'ordine dell'arte e in quello dell'ampiezza. Colonne binate, archi, pannelli intagliati, mensoloni, un complesso imponente.

pag. 295

Il confessionale di Andrea Fantoni ora trovasi (1910) in S. Maria Maggiore. Il modello d'inginocchiatoio nella Cappella Colleoni, citato nella pagina anteriore, non si riferisce a un solo inginocchiatoio ma a due uguali. Essi formano un ornamento curioso per chi non ricorda che la Cappella Colleoni a Bergamo fu trasformata agli stili barocco e roccocò nell'interno e dipinta dal Tiepolo.

pag. 303.

A Craveggia (Domodossola) la parrocchiale è ornata di una sagrestia (XVIII secolo) genialmente disegnata e sobriamente intagliata dallo scultore vigezzino Antonio Rassiga d.° Barbis nativo di Crana non lungi da Craveggia. Banco, armadi, altari, quattro confessionali, sedile, grande cornice per un'Addolorata, alto zoccolo parietale tutto è combinato con ingegno ed eseguito con gusto. Veda quivi anche i sobrii stalli settecenteschi e veda quelli nel Santuario di Re, borgata a un'ora e mezzo da Craveggia.

pag. 304.

Omesso la città, Venezia, che possiede a S. Giovanni e Paolo l'armadio o banco.

pag. 313.

Aggiungere i banconi barocchi maestosamente ideati e largamente scolpiti in S. Domenico a Foiano: val di Chiana.

pag. 314.

L'écran veramente non è il paravento, ma il mobile consimile, più basso, destinato a attenuare il calore o la luce della fiamma.

pag. 349.

La data 1672 dovrebbe sostituirsi colla data 1668 a unificare la notizia sulla « Manta » di Messina citata incidentalmente nella pag. 346.

pag. 350.

Cosimo Merlini incaricato da Maria Maddalena d'Austria, granduchessa di Toscana, eseguì il reliquiario della croce e lo sportello del tabernacolo ove il reliquario si conserva, lavori forbiti del 1638.

pag 374.

.. da Giustina Cappelletti e Bernardino Carmine nacque un Gentile. Va corretto ... da Giustina Cappelletti e Bernardino Gentile nacque un Carmine Gentile.

In nota a Giacomo Gentile il Vecchio, correggere le date così n. 1768 ÷ 1813.

pag. 379 e 380.

Si parla delle ricchezze ceramiche di Torino nel Museo Civico, non si accennano quelle del Palazzo reale, il celebre edificio, imponente, iniziato nel 1645 da Carlo Emanuele II a cui il messinese D. Filippo Juvarra nel 1720 die' la famosa scala detta « delle forbici ». Orbene il Palazzo reale fu una residenza sontuosissima e nelle sue ricchezze entrarono le ceramiche e porcellane sulle quali, come del resto, fecero man bassa i commissari di Napoleone I. Esistono due relazioni sulle ruberie napoleoniche del Palazzo reale, una del guardamobili Brambilla, una dell'architetto Piacenza, ed informano che dai primi del febbraio 1799 alla fine di dicembre 1802 valicarono le Alpi più di duecento quadri e si portarono via dal Palazzo statue, ori, argenti avori, bronzi, mobili e *undici casse di porcellane*. Le operazioni di... spolvero si estesero ai Castelli di Rivoli, Stupinigi e della Venaria.

pag. 385.

In fondo alla seconda colonna, è dimenticata la indicazione della tav. CXVIII. La tavola della nota 2 diventa la CXVIII *bis* come si legge sulla tricromia *Vassoio già nella Collezione Liesville.*

pag. 409, n. 1.

Il P. Santi Mattei carmelitano comunicava al *Bibliofilo*, Bologna, 1881, p. 25 e seg., la esistenza d'una Raccolta di pizzi e ricami forse della prima metà del XVII secolo d'un « Gio. Alfonso Samarco de Bari inventor ». La Raccolta appartiene o apparteneva ad un amico del S. M. di cui questo tace il nome e sarebbe « bella complicatissima non che svariata ». È un originale, non una Raccolta impressa.

Società per le B. A. Esposizione permanente — Le tre Esposizioni retrospettive MCMVIII-MCMVIII Milano 1910. Vi si tratta della Mostra di Miniature e Ventagli; (Le riproduzioni sono piccole), di Giovanni Carnevali d°. il Piccio e dei Ritratti del Settecento.

pag. 435.

La Villa Melzi a Bellagio (Lago di Como) stata edificata da Giocondo Albertolli nei primi del secolo appena tramontato conserva la integrità delle sue linee neo-classiche e un arredamento di statue, pitture, mobili, bronzi che fu dimenticato nel testo. L'errata collocazione della scheda informativa giustifica l'oblio. Notevole la sala Appiani di questa Villa, residenza estiva del vice presidente della Repubblica italiana Francesco Melzi, antico ciambellano di Maria Teresa che nella Villa neo-classica, cercò di dimenticare le dolcezze passate dopo la caduta di Napoleone. Notevole altresì la sala delle statue ben conservata nelle linee d'architettura e nei mobili, nei busti e nelle statue, e da vedersi la capella gentilizia ornata da un monumento a Ludovico Melzi di Vincenzo Vela e da ceselli di Luigi Manfredini. Nè il giardino, ricco di vasi, busti, statue, decorazioni scultoriche, alberete folte e piante rare, ha fascini poco intensi, vibrazioni d'arte poco durevoli a suscitare l'ammirazione.

pag. 489.

Si accenna Andrea Onufrio e dei suoi mobili siculi di gusto medievale. Cfr. *Sui mobili artistici esposti da Andrea Onufrio all'Esposizione Nazionale* di *Palermo* del 1891. Palermo 1891.

p. 495

In fondo alla prima colonna la parola *santifica* omessa compromette il periodo.

Tav. CXLVII.

Budapest o Torino; Gioielli e pettini.

I gioielli sono di Paolo Horti non di Vittorio Horta: nel testo l'A. è indicato esattamente.

Fig. 149. — Cartella neo-classica.

Fig. 410. — Parte superiore d'un fregio ligneo veneziano (XV sec.).

ARTISTI INDICATI NEI DUE VOLUMI

A

C

D

N

O

P

S

T

MONUMENTI INDICATI NEI DUE VOLUMI

F

G

Firenze. — Architrave nella porta dell'Arte dei Rigattieri e Linaioli.

INDICE DELLE TAVOLE

Parigi. — Il Silenzio: medaglione del Breault nel cimitero di Père-Lachaise.